



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

56

Editorial board

- Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
- Živko POPOVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Zoran ĐERIĆ, PhD
(Serbian National Theatre / University of Banja Luka, Academy of Arts)
- Katalin KAIČ, PhD
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)
- Zoran MAKSIMOVIĆ, PhD
(Theatre Museum of Vojvodina)
- Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Jernej WEISS, PhD (Slovenia)
(University of Ljubljana, Faculty of Philosophy)
- Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2017

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

56

Уредништво

- др Катарина ТОМАШЕВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Живко ПОПОВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Зоран ЂЕРИЋ
(Српско народно позориште / Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности)
- др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
- др Зоран МАКСИМОВИЋ
(Позоришни музеј Војводине)
- др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Јернеј ВАЈС (Словенија)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
- др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2017

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) покренут је 1987. године као часопис оријентисан претежно ка историјским, естетичким и теоријским проучавањима позоришне и музичке, као и филмске уметности. Објављују се искључиво оригинални научни радови – из театрологије, музикологије, етномузикологије, историје и теорије филма. Посебна пажња посвећена је питањима развоја ових уметности на простору Југоисточне и Средње Европе, претежно унутар културе Срба и других културом повезаних народа у региону. Зборник је отворен за ауторе различитог научног интересовања, за сараднике у земљи, из центара са територије бивше Југославије и из иностранства. Отворен је и према млађим сарадницима, којима се пружа прилика да своје прве радове објаве управо у Зборнику. Све радове који стигну у редакцију оцењују два стручна рецензента, а по потреби и више њих. Зборник се штампа на српском језику ћириличним писмом, са резимеом на енглеском. Рукописи које аутори пошаљу на једном од светских језика штампају се у оригиналу, са резимеом на српском. Садржаји часописа компонују се у три рубрике: 1. научне студије, 2. архивска грађа, мемоарски прилози, 3. прикази и некролози. Приликом утврђивања Садржаја Зборника, текстови су распоређени хронолошки и тематски, у зависности од материје коју сарадници обрађују. Прве две рубрике Зборника имају сажетке, кључне речи, резимеа на страним језицима по избору аутора. Сви објављени текстови имају УДК број по међународној библиотечкој класификацији, а сваки број садржи именски регистар. Зборник излази редовно, два пута годишње у обиму од око 25 ауторских табака. Часопис доспева разменом у око 100 библиотека у свету. Бесплатан приступ интернет издању у PDF формату омогућен је на сајту: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/>.

Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) was launched in 1987 as a journal oriented mainly towards historical, aesthetic and theoretical studies of theatre, music, and film. Only original scientific works are published – in the fields of teatrology, musicology, ethnomusicology, and history and theory of film. Special attention is paid to the issues of the development of these arts in the regions of Southeast and Central Europe, predominantly within the culture of Serbs and other nations in the region linked through common culture. The Journal welcomes submissions from authors of broad scientific interests – domestic authors, as well as the authors from the countries of former

Yugoslavia and from abroad. It also welcomes contributions from young authors, who are given the opportunity to publish their first papers in the Journal. All papers are evaluated by two expert reviewers, and if necessary by more than two reviewers. The Journal is printed in Serbian language and Cyrillic script, with summaries in English. Manuscripts sent by authors in one of the world languages are printed in the original language, with a summary in Serbian. The Journal is divided into three sections: 1. scientific studies, 2. archival materials, memoir papers, and 3. reviews and necrologies. When determining the Contents of the Journal, the texts are arranged chronologically and thematically, depending on the topic being addressed. The first two sections of the Journal include abstracts, keywords, and summaries in the language chosen by the author. All published texts are assigned a UDC number according to the international library classification, and each volume contains an index of names. The Journal is published regularly, biannually, containing up to 25 author sheets. The Journal is exchanged with around 100 libraries in the world. Free online access to PDF version of the Journal is provided on the website: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/> .

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ВЕСНА ПЕНО Непознати прилог историографији и теорији црквене музике из пера јеромонаха Владимира Боберића	9
VESNA PENO, PhD An Unknown Contribution to Historiography and Church Music Theory Written by Hieromonk Vladimir Boberić	27
IVAN MOODY, PhD The Invention of Tradition: Balkan and Mediterranean Perspectives in 20 th -Century Opera	29
Др ИВАН МУДИ Изумети традицију: балкански и медитерански погледи на оперу XX века . .	41
Др ИВАНА С. ВЕСИЋ Одједи идеје политичког театра у Краљевини СХС/Југославији: поглед на критичко-теоријске наративе	43
IVANA S. VESIĆ, PhD Reflections of the Idea of Political Theater in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Kingdom of Yugoslavia: an Overview of the Critical and Theoretical Narratives .	62
Др МИЛЕНА М. ЛЕСКОВАЦ Редитељски рад Боривоја Ханауске	65
MILENA M. LESKOVAC, PhD Directorial Work of Borivoje Hanauska	76
Др МАРИНА МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ <i>Мрешћење шарана</i> – јунаци фарсе на путу ка грађанској драми	79
MARINA MILIVOJEĆ MAĐAREV, PhD <i>Mrešćenje šarana</i> (Spawning Carp) – Farce Heroes on the Way to Bourgeois Drama .	89
Др ДИАНА М. ПОПОВИЋ Канадска франкофона драма у српским преводима	91
DIANA M. POPOVIĆ, PhD French Canadian Drama in Serbian Translations	100
Др ЗОРАН КОПРИВИЦА <i>Signum temporis</i> Григорија Козинцева	101
ZORAN KOPRIVICA, PhD Kozintsev's <i>Signum Temporis</i>	116
Др СРЂАН Ђ. РАДАКОВИЋ Непрофесионална производња анимираних филмова у Новом Саду до 1991. године	117
SRĐAN Đ. RADAKOVIĆ, PhD Non-Professional Production of Animated Films in Novi Sad Before 1991	135

Др МАРИЈА В. ДУМНИЋ	
Теоријски спој етномузикологије и студија перформанса на примеру концерта: извођење као обликотворни процес староградске музике	137

MARIJA V. DUMNIĆ, PhD	
Theoretical Synthesis of Ethnomusicology and Performance Studies Based on the Example of Concert: Performance as a Forming Process of <i>Starogradska Muzika</i>	152

Др ВЕРА С. ОБРАДОВИЋ	
Развој и промена игре кроз време – I део	153

VERA S. OBRADOVIĆ, PhD	
Development and Changes of Dance Through Time, Part I	162

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др НАДА САВКОВИЋ	
Прве поставке <i>Рибарских свађа</i> у Србији	163

NADA SAVKOVIĆ, PhD	
The First Performances of <i>Le Baruffe Chiozzotte</i> in Serbia	173

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др МИЛАН А. МАЂАРЕВ	
Илузија почетка је почетак илузије краја (Драган Клаић, <i>Почетци изнова</i> , Београд: ARS CLIО, Београд, Универзитет уметности Београд и Факултет драмских уметности Цетиње)	175

Др СЕЛЕНА Ч. РАКОЧЕВИЋ	
Susan Leigh Foster: <i>Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance</i> , London and New York: Routledge, 2011.	178

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	185
----------------------------	-----

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	193
------------------------------	-----

РЕЦЕНЗЕНТИ	199
----------------------	-----

ВЕСНА ПЕНО

Музиколошки институт САНУ, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

НЕПОЗНАТИ ПРИЛОГ ИСТОРИОГРАФИЈИ И ТЕОРИЈИ ЦРКВЕНЕ МУЗИКЕ ИЗ ПЕРА ЈЕРОМОНАХА ВЛАДИМИРА БОБЕРИЋА**

САЖЕТАК: Чланак јеромонаха Владимира Боберића, наставника појања у Рељевској богословији и катихете у Великој српској гимназији у Сарајеву, у вези са историјским развојем хришћанског песништва и псалмодије, њеним пореклом и теоријским системом, објављен у *Дабробосанском исјочнику* 1900. године, до сада није био предмет музиколошке анализе. У раду је критички приказана ова, у свом времену, по значају пионирска студија, која се појавила у штампи три године пре него што је текст сличне концепције у другом теолошком листу – *Богословском гласнику*, публиковао Боберићев професор литургије из Карловачке богословије, протопрезвитер Јован Живковић.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: црквена музика, химнографија, Свето писмо Старог и Новог завета, богослужење, *Дабробосански исјочник*, *Богословски гласник*, Рељевска богословија, Карловачка богословија, Владимир Боберић, Јован Живковић.

Познато је да су у склопу интензивних и систематично спровођених истраживачких подухвата који су током XIX века били усмерени на очување, прикупљање и спасавање различитих облика српских „старина“, током друге половине тог столећа на европским музичким основама, мање или више, образовани српски мелографи бележили једногласне црквене мелодије, те да су се они вичнији перу одважили и да потомству оставе прилоге о постанку и историјату напева којима се Срби Богу моле. Романтичарским набојем и националним патосом испуњени текстови су, сходно општим политичким и културним приликама

* sara.kasiana@gmail.com

** Студија је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

онога доба, писани с недвосмисленом тенденцијом да црквено појање представе као саставни део древног српског наслеђа, везаног, истина, за византијске корене, али врло рано од њега оделитог и, штавише, посве специфичног у широј породици вокалних традиција православне екумене (Пено, Весић 2016). Већини српских аутора својствен ексклузивистички приступ у процењивању оригиналности и „народности“ српске црквене песме налазио је оправдања у тада неупитној реторици која је пратила различите врсте наратива у вези са српском прошлошћу, посебно културном историјом. Чињеница је и да су малобројни историографски написи о српском црквеном појању потекли од појаца и љубитеља појања којима критички научни апарат није био близак, који, другим речима, нису ни претендовали на епистемолошки дискурс (Пено 2009).

Први је Тихомир Остојић, у предговору поновљеног и допуњеног издања своје збирке старокарловачких црквених напева из 1896. године, указао на потребу постављања темеља српској музичкој византологији, конкретно, компаративних анализа како мелодијских варијаната унутар српске црквеновокалне традиције, тако и појачких пракси православних народа.¹

Четири године након Остојићевог предговора у часопису *Добробосански источник* у наставцима су објављени делови студије, у то време јеромонаха, потоњег бококторског епископа, Владимира (пре монаштва Владислава) Боберића, под називом *Слике из историје црквенога ѿјесништва и музика у ѿправославној цркви* (БОБЕРИЋ 1900). Поменути чланак до сада није узиман у разматрање у вези са историјским развојем црквене химнографије и источнохришћанске псалмодије, баш као што ни у целини није сагледан Боберићев допринос на пољу српске црквене музике. Није, такође, у потпуности оцртан његов животни пут, а изван разматрања остали су и различитих врста његови објављени текстови.

Познато је да је рођен 1873. године у свештеничкој породици у Српској Кларији, те да је врло рано прешао у Врањево, место које се деценијама уназад прославило својим истакнутим становницима, вредним

¹ Остојић је писао да би утврђивање повезаности српског појања с византијском – грчком појачком традицијом, као и спрега са српским народним – фолклорним мелодијама, морало започети прикупљањем на терену што обилатије музичке грађе, која би потом била подвргнута упоредној анализи: „Треба прибрати варијанте од што старијих, али оглашених појаца. Оно што појци поју, мора се тачно прибележити: и мелодија, и ритам, и темпо, и колоратура (‘триле’), и сви манири. Из много добрих варијаната пронаћи ће се поређењем основан тип њихов [...] Прибирање варијаната мора се догодити у свима крајевима нашега народа, особито по манастирима. Потребно ће бити обазрети се и на народно појање Румуна, Бугара, можда и Руса и онда нарочито Грка у Светој Гори и Цариграду. Тек од такве опширне компаративне студије можемо очекивати научне резултате“ (Остојић 1896: IX–X).

делатницима на пољу српске културе, уметности, па и економије.² Засигурно је да је блиска рођачка веза његове мајке с ученим архиепископом карловачким и патријархом српским Самуилом Маширевићем (1804–1870),³ омогућила Боберићима посебан статус у ондашњем елитном грађанском кругу и нема сумње да је, уз подршку оца Младена, била пресудна у опредељењу и Владислава и његовог старијег брата Милана⁴ за свештенички позив. Владислав је најпре 1893. године завршио Велику српску гимназију у Новом Саду, у којој је појачку вештину калио уз Тихомира Остојића. Питомац Богословије постао је 1893, и у наредне четири године имао је прилику да се у појању усавршава уз двојицу такође врских појаца. *Црквено њеније с њавилом* му је испрва предавао протосинђел Герасим (пре монаштва, 1891. године, Георгије – Ђорђе) Петровић (1842–?),⁵ бивши катихета и професор Пијаристичке католичке гимназије у Темишвару и у Сомборској препарандији.⁶ По повлачењу Герасима из службе, наставу је преузео Јован Живковић (1859–1929),

² Међу бројним заслужним Врањевцима најпознатији су композитор Јосиф Маринковић (1851–1931) и др Владимир Главаш (1834–1909), адвокат, велики добротвор и почасни члан Матице српске.

³ Пре монаштва Сава Маширевић завршио је гимназију, потом правне и теолошке науке. Занимљиво је поменути да га је у монашки чин увео 4. јула 1826. чувени фрушкогорски појак, архимандрит Димитрије Крстић у манастиру Крушедолу. Задуго активан у области богословске педагогије (био је професор богословске школе у Вршцу), потом и истакнут у јавном животу као архимандрит и старешина манастира Светог Ђорђа и Бездина, потом епископ темишварски (1853) и митрополит карловачки и патријарх српски (1964), Маширевић је упамћен превасходно по својим заслугама у вези са новим устројством Карловачке митрополије, које је 1868. године потврдио цар Франц Јозеф. По овом царском рескрипту, који је био од пресудне важности за сређивање прилика у организацији Српске православне цркве и побољшање положаја свештеничког staleжа и црквене хијерархије уопште, управљало се Карловачком митрополијом све до тридесетих година XX века.

⁴ Милан Боберић је матурирао у Сомбору, а Богословију у Сремским Карловцима похађао је у периоду од 1882. до 1886. године (Гавриловић 1984: 223). Упамћен је као један од свештеника који су 12. марта 1899. године учествовали у добровољном покрштавању хиљаду и двеста римокатоличких Шокаца из Сантова у православље. Покрштавање је уследило као одговор Шокаца на насилну мађаризацију становништва у мађарском делу Хабзбуршке монархије. Прелазак Сантоваца у листу Карловачке митрополије у *Српском Сиону* поздравио је патријарх Георгије Бранковић, а догађај је пропратила и српска и мађарска штампа у Угарској.

⁵ Георгије Петровић је био син у оно време чувеног Петра Петровића (1809–?), мартоношког пароха, доброг зналаца латинског језика и надахнутог проповедника, који је најпре, због свог „изврсног појања“, служио при двору владике Стефана Станковића: „Тврдило се да су са поп Петром легле у гроб неке древне мелодије донесене из Пећи, које није могао сачувати ни син му Георгије – Герасим, професор појања на карловачкој богословији [...] Због громког гласа а и што је био јак и љут човек звали су га поп лав“ (Поповић 1944: 96–97). Вредан је помена и податак да је Георгије Петровић био отац познатог српског књижевника Вељка Петровића (1884–1967). Пошто је остао удовац, неколико недеља по синовљевом рођењу, Георгије се замонашио 1891. године.

⁶ Сходно сачуваним документима, Петровић је у Богословију дошао за предавача још 1885. године, а наставу *њеније* је званично преузео у школској 1890/1891. години (Гавриловић 1984: 73, 75).

крушедолски парох, који ће Боберићу предавати још и омилитику, литургику и катихетику.⁷

Солидно музичко образовање обезбедило му је још за време школовања у Карловачком клирикалном училишту позицију диригента ђачког хора.⁸ До сада није било познато да је, попут неколицине богослова старије генерације (Пено 2016: 123–128, 241–246), саставио нотну збирку напева *великог појања*. О најави изласка из штампе ове песмарице известио је своје читаоце *Дабробосански истичник* у децембру 1896. године (Аноним 1896). Судајући по белешци у рубрици *Књижевне вијести*, на основу постојећих издања Боберић је направио нову компилацију развијених мелодија, додавајући им сопствене записе. Рукопис од стотину тридесет страна, формата велике осмине, био је предат на израду неименованом бечком литографском заводу, а сви заинтересовани за нотни зборник позивани су да једну форинту и педесет новчића шаљу на име претплате у књижарницу Светозара Ф. Огњановића. На жалост, потврда о томе да је збирка напева одштампана није се нашла на страницама званичног гласила Дабробосанске епархије.

Одазвавши се позиву дабробосанског митрополита Николаја Мандића (1840–1907),⁹ млади богослов је 1898. године постао послушник у манастиру Озрену, а уједно је обављао дужности службеника у Конзисторији у Сарајеву и привременог учитеља црквеног појања у Српском православном богословском училишту у Рељеву (Аноним 1898: 352).¹⁰ Наредне године, 17. октобра уведен је у Сарајеву у чин јерођакон, а неколико месеци касније, тачније 27. фебруара 1900, постао је јеромонах (Аноним 1899: 305; 1900: 49).¹¹ Управо у то време пада почетак

⁷ Из извештаја о раду Карловачке богословије за 1892–1893. годину, сазнајемо да је за привременог професора именован протојереј Живковић (Гавриловић 1984: 78).

⁸ Боберић је заправо водио ученички хор при Карловачкој гимназији.

⁹ Овај агилни епископ упамћен је као врсни проповедник, велики мисионар и народни просветитељ, уз то и упорни борац за добијање црквено-просветне аутономије, у чему је успео 1905. године, када су Цариградска патријаршија и Аустријски двор одобрили уредбу којом је регулисана организација Српске православне цркве у Босни и у Херцеговини. Славни Никола Тесла био му је у блиском сродству.

¹⁰ У извештају о раду Рељевске богословије за школску 1898/1899. годину наводи се да је „отписом земаљске владе од 16/28 новембра свјетовњак Владислав Боберић предавао црквено појање с правилом у сва четири разреда. У првом и другом је држао октоих са одговарањем на вечерњи, јутрењу и литургији, а у трећем и четвртном велико појање, затим појање из Требника за потребе свештеника пароха“ (Зимоњић 1899: 268, 270). По истом програму појање се учило и у наредној школској години. У међувремену у монаштву наречени Владимир је предавао, поред појања, увод у Свето писмо Старог завета, омилитику и црквено пословни стил до 18/31. марта 1900. године, а потом је од 9/22. истог месеца премештен за вероучитеља у сарајевској Великој гимназији. Његово место преузео је Марко Рајковић, учитељ трговачке школе из Требнића, који је на дужност ступио 6/19. априла (Зимоњић 1900: 187, 189).

¹¹ Боберићев биографски подаци нашли су се и у крајој вести објављеној поводом његовог устоличења за епископа бококоторског у часопису *Цетињски вијесник* (Аноним 1911: 371).

објављивања његовог историографског прилога о химнографији и појању у *Исѣочнику*.

Пре детаљнијег осврта на овај Боберићев литургичко-музиколошки првенац,¹² неопходно је поменути да је три године после његовог појављивања, професор Јован Живковић у Сремским Карловцима, у часопису „за православну богословску науку и црквени живот“ – *Богословски гласник*, штампао, такође у наставцима, опсежну студију врло сличне концепције са, штавише, појединим готово истоветним текстуалним сегментима.¹³ Реч је о чланку под називом „Црквено појање“, одељку преузетом из Живковићевог рукописног приручника за предмет литургике, који је, према наводу Лазара Мирковића, био у оптицају више од две деценије у Карловачкој богословији (Мирковић 1918: 46), дакле и у време када је Боберић био њен ђак. Премда би будућа испитивања могла пружити увид у евентуалну сарадњу рељевског наставника појања и гимназијског катихете, пре одласка у Дабробосанску епархију, и његовог не много старијег професора,¹⁴ самим тим и прецизнији одговор на питање првенства у осмишљавању и спровођењу идеје да се систематизују неопходне информације у вези с развојем богослужбене певане речи, овом приликом ће предност припасти тексту с Боберићевим потписом.¹⁵ Главни разлог јесте тај што му се сигурно не може оспорити оригинални аналитички методолошки приступ спроведен на одабраним мелодијским примерима, који је представљао апсолутну новину у области теорије српског црквеног појања.¹⁶ Без обзира на то да ли ће се аутентичност Боберићевог прилога у будућности потврдити или оповргнути,¹⁷ његов критички приказ служи допуни слике о томе која су историографско-теоријска штива била на располагању српским појцима на почетку XX века и да ли су и у којој

¹² У *Исѣочнику* је, пре „Слика из црквеног песништва и музике“, 1899. године штампана само Боберићева кратка прича под називом „Један дан у манастиру“ (уп. 13/21, 1899, 331–333), проповед о благодарењу, коју је изговорио ученицима на завршетку школске године. У часописима *Сјоменик*, *Браник*, *Босанска вила*, *Сјѣражилово*, *Бранково коло* и *Женски свѣт* излазиле су током 1898–1899. његове песме и приповетке. Користио је псеудоним Младенов. Теолошке расправе и чланке је, поред *Исѣочника*, објављивао и у *Српском Сиону* (Вуковић, Ђаковић 2006: 585).

¹³ Протојереј Јован Живковић је, заједно с другим професорима Карловачке богословије, био покретач часописа, један од његових власника и члан уређивачког одбора.

¹⁴ Живковић је Карловачко училиште похађао у исто време када и Владислављев брат Милан, од 1882. до 1886. године (Гавриловић 1984: 231).

¹⁵ Живковићева студија заслужује да буде засебно анализирана. О његовом евентуалном утицају на Боберићев напис биће више речи у закључним разматрањима.

¹⁶ У српској музикологији уврешено је мишљење да је Стеван Стојановић Мокрањац аутор прве теоријско-аналитичке студије о једногласним напевима српског црквеног осмогласја.

¹⁷ На делове Боберићевог текста који се с минималним изменама јављају у Живковићевом напису биће указано у напоменама.

мери нашла примену у самој појачкој пракси и педагогији црквеног појања.

* * *

Боберићев спис компонован је из две веће целине, од којих се прва односи на историјат црквене поезије, а друга на историјат богослужбене музике. Указујући на почетку на значај певане речи као својеврсног преображеног говора којим се Бог прославља, писац је исцрпно навео места на којима се у старозаветним књигама спомиње појање.¹⁸ Очекивано, посебну пажњу посветио је псалмима, конкретно њиховом извођењу при преносу ковчега завета који је, из Кирјат-Јарима, из куће свештеника Авинадава на Сион, предводио псалмопесник, јудејски цар Давид, и именом познати певачи које је он за ту прилику одредио. На основу Прве и Друге књиге дневника, као и самих псалама, али и касније написаних књига, Јездрине и Немијине, Боберић је добро закључио да се установљаване законитог реда – хора појаца који су, све до разорења Јерусалима и пада Јевреја у египатско ропство, учествовали при старозаветним богослужењима и другим свечаним приликама, мора приписати цару Давиду. Писац студије није могао а да не примети и да је већ по повратку Јевреја у Јерусалим под вођством Зоровавеле, Исуса Јоседекова и Језде, обновљен поредак у музичком происхођењу јеврејских обреда, за шта је као пример навео полагање темеља за нови храм Господњи, на месту разореног, када су свештеници с трубама, а левити – синови Асафови, са кимвалима хвалили Бога по уредби Давида, цара Израилева. Занимљив је и детаљ с којим Боберић завршава одељак о приказу старозаветних појачких прилика, о томе да су појци за свој труд добијали награду.¹⁹

Новозаветне агапе су, према одговарајућим стиховима из Матејевог јеванђеља и посланица апостола Павла Колошанима и Ефесцима, биле увек праћене „певањем псалама, пјенија и пјесама духовних“. Боберић наводи да су *пјенија* подразумевала песме из Старог завета, док су песме духовне биле оне које су певали хришћани на основу стихова из Светог писма. О антифоном начину појања првих хришћана при молитви у освит дана, за који рељевски наставник појања указује да га је у антиохијској цркви увео Свети Игњатије Богоносац, писао је и историчар Плиније у извештају римском императору Трајану (98–117). У историјату црквене химнографије Боберић издваја три периода: први (до 726. године), „у ком... пјесма црквена стреса са себе ропство класичном метру, уводећи ритмички облик и штилове“; други у којем су, и поред

¹⁸ Овај одељак се с малим изменама налази и код Живковића.

¹⁹ „Сав Израил за времена Зоровавелева и за времена Нејемијина даваше дијелове пјевачима... свагдашњи оброк“. Уп. Књига Нејемијина 12, 47.

иконоборачке кризе (од 726. до 820. године), песништво и музика до-стигли врхунац, и трећи – период декаденције, од 829. до 1300. године, када оригиналног стваралаштва готово да и нема.

Сажето, но уједно и с неопходном мером аналитичности, Боберић се осврнуо на паралеле између одређених места јеванђеља и посланица и конкретних песама различитих жанрова, како би показао на који су начин новозаветни текстови инкорпорирани у богослужбену химнографију током прве етапе њеног развоја.²⁰ Према времену вршења службе и месту које је у њој имала одређена химна проистекле су жанровске одреднице, попут „јутарње песме“ (ὕμνος ἑωθινός), вечерња (εσπερινός) и др. Боберићу није био познат грчки појам εὐχαριστία (Εὐχαριστία), који је погрешно везао за тренутак певања полијелејних псалама 134 и 135. Реч је, међутим, о другом називу за древну хришћанску химну *Свјетле ѿиѡхи* (Φωσ Ἰλαρόν), која се приписује свештеномученику Атиногену, епископу севастијском, у Јерменији, који је пострадао у време Диоклецијана, 311. године.

Дугачак је списак песника светитеља који су обележили рану етапу развоја химнографије на чији се допринос Боберић осврнуо: Климент Александријски († 217. године), Григорије Чудотворац, Методије Патаски из III века, затим најзнаменитији стихотворац наредног столећа Јефрем Сирин и његови савременици, Григорије Богослов, Епифаније Кипарски, Кирило Јерусалимски, Амвросије Медиолански, састављачи литургије Василије Велики, Јован Златоусти,²¹ из V века Кирило Александријски, Прокло, патријарх константинопољски за чије је време у богослужење уведена химна *Свјетли Боже* чија је употреба зависила од актуелних догматских расправа које су правоверно разрешене на Шестом васељенском сабору у Цариграду 680–681. године,²² потом Анатолије, цариградски патријарх, творац стихира које су, уместо по његовом имену, у словенским октоисима назване „*восточныѡ*“ – источне;²³

²⁰ Боберић је учио везе између шесте стихире трећег гласа на вечерњој служби *Дерзѡиѡте глагола ѡниѡѡ повѣдиѡѡ* и 16. стих 33. главе Јовановог јеванђеља; слава на стихове за Божић: *Сѡ глѡвина богатства и премѡдрости и разѡма воѡѡѡ* и 33. стих, 11. главе из Посланице Римљанима; први седални трећег гласа за недељно јутрење *Хрїстос ѡ мертвѡѡѡ воста* и 20. стих 15. главе из Посланице Коринћанима; *Завистїѡ же дїаволеѡ прелстивсѡ* – Дамаскинова стихира трећег гласа с опела и 23–24. стих друге главе Премудрости Соломонове (Боберић 1900: 34).

²¹ О песмама које су ушле у Златоустову Литургију писац је подробније писао, користећи податке из књиге *Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви*, коју је у Чернигову, као допуњено издање у штампарији Иљинског манастира, објавио архиепископ черниговски и нежински Филарет (Філарет Гумилевский Дмитрий Григорьевич, 1805–1866).

²² Догматском тумачењу *Трисвјетле ѡсме* Боберић је посветио додатну пажњу, у намери да укаже на монотелитску јерес која је била главни повод сазивања поменутог сабора (Боберић 1900: 52–53).

²³ Боберић указује да је погрешан назив стихира које је Анатолије саставио проистекао из погрешног превода његовог имена. Наиме, назив *восточни* био би оправдан да у грчким

крај V и почетак VI века обележио је својим плодним стваралаштвом Роман Слаткопојац, којем је Боберић посветио више простора у својој студији, цитирајући притом друго издање (из 1897) у то време већ прослављене књиге *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches*, коју је оснивач византолошке дисциплине у Западној Европи, немачки филолог и неогрециста Карл Крумбахер (Karl Krumbacher, 1856–1909), написао у сарадњи са римокатоличким свештеником, црквеним историчарем Албертом Ехрхардом (Albert Ehrhard, 1862–1940) и филологом Хајнрихом Гелцером (Heinrich Gelzer, 1847–1906). Крумбахерово капитално дело чини се да није било једини извор наставнику Рељевске богословије за преглед химнографског стваралаштва након Романа Слаткопојца. Боберић за Светог Георгија, ђакона и хартофилакса у време цара Ираклија и потоњег епископа писидијског, везује *Акаѿисѿ Пресвеѿој Боѳородици*, који се служи у пету недељу васкршњег поста, упркос томе што је питање оваквог ауторства већ Крумбахер довео у питање.²⁴ Боберић није пропустио да помене Светог Андрију Критског – творца у репертоару пасхалних химни упечатљивог *Покајноѳ канона*, као ни Софронија, патријарха јерусалимског, састављача чина великог водоосвећења и низа стихира, међу којима се у студији објављеној у *Исѿочнику* помиње тек једна.²⁵

Корифејима међу црквеним песницима показали су се Свети Јован Дамаскин и Свети Козма, епископ мајумски, чији је допринос, уз онај који су дали монаси Студитског манастира и Свети Јосиф Пјеснописац, обележио, према Боберићевој класификацији, други – „златни“ период у развоју химнографије. На страницама обимног прилога у босанском часопису нашли су се тако коментари у вези са установљавањем осмогласног система, допунама богослужбеног репертоара, развијањем различитих, особених песничких стилова (уочљивих при поређењу Дамаскинових и Козминих химни), затим су побрајани главни поетски састави и богослужбене књиге који су у службама нашли примену, напосе, место су добиле и личне Боберићеве импресије у вези са црквеном поезијом датог доба.

изворима стоји *анатолиѳкаѿ* (са словом „ита“), те да *Анатолиѳка* (са словом „јота“) треба превести *Анаѿолијеѳе*.

²⁴ Питање ауторства *Акаѿисѿа Пресвеѿој Боѳородици* није разрешено. У рукописној традицији нема помена о конкретном писцу. Сам садржај Акатиста обухвата догматске поставке Трећег васељенског сабора, чиме се као *terminus post quem* за ову химну може сматрати 431. година. Извесно је и да се, судећи према садржају, химна односи на истовремено прослављање Благовести и Христовог рођења, који су, као два засебна празника, уведени у црквени календар у време цара Јустинијана (527–565). Вид.: ПАΠΑΓΙΑΝΝΑΚΗΣ 2006 и МПОΡΙΣΟΒΑ 2007.

²⁵ Боберић је навео стихиру осмог гласа на водоосвећењу *Гласѳ господенѳ на водахѳ*.

Критички тон Боберић је пројавио указујући на видно понирање песничке инспирације након IX века, чији је узрок, како сматра, био свеопшти пад морала у Византији. Нестало је изворности, лепоте у идејама и музике у језику, премда је песника било и у овом периоду. Цар Лав Мудри (866–912²⁶) састављач је васкрсних јутрењих стихира, познатих под називом „јеванђелске“, а иза другог владара, Константина Порфирогенита (913–959), остали су васкрсни светилни – „егзапости-лари“, али су ова остварења, према Боберићевом суду, била више парафраза стихова из јеванђелских васкрсних одломака, него што су била дела великог полета. Вреднији спомена били су за аутора чланка монахиња Касијана, о којој изгледа није имао више података,²⁷ и Григорије Синаит, подвижник којем се приписују тројични тропари на васкрсној полуноћници. Замор грчкога духа пратило је, према Боберићевим речима, буђење духа млађих народа, Срба, Бугара, Руса и Влаха. Отуда појава „производа чистог српскога духа“ – служби Србима свецима у којима су српски црквени писци прославили и опевали богоугодни живот и дела владара светородне династије Немањића (БОБЕРИЋ: 1900: 129).

Други део свог списка Владимир Боберић је означио насловом *Музика у православној цркви*, и у оквиру њега се бавио постанком и изворима хришћанске псалмодије, јудејском музиком и њеним утицајем на хришћанско појање, затим музиком старих Јелина, применом старорјелинске музике на хришћанску поезију у питањем ко је и како појао у старој цркви. Различита мишљења у вези с уделом који је у обликовању ранохришћанских богослужбених напева имала јеврејска музика били су му познати, као што је знао и за став аустријског историчара музике Рафаела Георга Кијесеветера (Raphael Georg Kiesewetter Edler von Wiesenbrunn, 1773–1850), сходно којем је хришћанско појање проглашено посве оригиналним – плодом „народног духа“.²⁸ Њему лично чинила се најприхватљивија теза да је хришћанска музика настала под утицајима грчко-римске музичке праксе, премда му је био близак и став немачког музичара и музичког критичара Ханса М. Шлетерера (Hans Michael Schletterer, 1824–1893) о двострукој јеврејско-грчкој основи хришћанске псалмодије.²⁹

²⁶ Боберић погрешно уз Лава Мудрог ставља годину 916.

²⁷ Није описао занимљив животопис ове византијске племкиње која је постала монахиња, а чини се да му нису биле познате ни њене најпознатије химне „Августу јединоначалствујушчу“ (у божићној служби), као ни „Господи, ие во многи грјехи падшаја жена“ (стихира на стихове на Велику среду).

²⁸ Боберић је имао у рукама познато дело овог историчара које је на немачком језику имало два издања, а преведено је и на енглески (KIESEWETTER 1834, 1846; 1848).

²⁹ „Своје благочашће и религиозну садржину преузела је из музике Јевреја, а из грчке музике је узела облик, строј и красоту.“ Овај цитат није пропратио конкретном референцом, али је највероватније реч о Шлетереровој књизи *Историја духовне поезије и црквене музике*

Отклон који су оци ране Цркве показивали према јеврејским музичким обичајима, у првом реду у вези са употребом музичких инструмената у богослужењу, Боберић је илустровао цитатима из патристичких списа.³⁰ За Светог Климента Александријског само је један достојан инструмент који треба да прати молитву „реч мира, којом Бога поштујемо, а не стари псалтири, трубе и флауте“. Свети Јован Златоусти поучава верне да за разлику од лире с беживотним струнама коју је користио Давид певајући псалме, црква користи лиру са живим струнама: „наши језици су те струне, које производе различите тонове, али им је заједничко благочашће“. Са сличним порукама хришћанима обраћали су се и западни писци, Свети Амвросије и Блажени Августин (Боберић 1900: 129).

Но, упркос томе што је подвукао чињеницу да су старозаветни музички инструменти изгубили примену у богослужењима ране Цркве и да је инструментална пратња била строго забрањена, Боберић је сматрао потребним да се на њих осврне и да их опише.³¹

Боберићево интересовање за древну музику дошло је до изражаја у овећем делу посвећеном музици старих Јелина. Из перспективе савремених сазнања, његов упрошћени приказ ипак није без значаја. Налазећи да је музика била подређена поетском тексту, он је из овакве њене функције протумачио одлике античког музичког ритма и метра, позабавио се теоријским проблемом тетрахордске мелодијске структуре и описао структуру различитих типова античких лествица (енхармонска, хроматска, дијатонска), напослетку их је довео у везу с етосом, као и са темперованим западноевропским музичким системом. Поделу на главне – аутентичне и изведене – плагалне гласове из јелинске музичке традиције преузели су утемељивачи музичке теорије хришћанске псалмодије, светитељи Амвросије, Григорије Двојеслов и Јован Дамаскин. Без позивања на конкретни извор, Боберић је био слободан у закључку да су оци источне цркве показали преференце за дијатонски

(SCHLETTERER 1869). Говорећи о пореклу хришћанских напева, Боберић се позивао и на немачког музиколога и музичког писца Лудвига Нола (Ludwig Nohl, 1831–1885). Иако није навео целовиту референцу, могло би се претпоставити да је у рукама имао Нолову *Ойцшћу истѡрију музике*, објављену у Лајпцигу 1881. (Nohl 1881).

³⁰ Нажалост, Боберић не даје податке из којих је конкретних патристичких списа преузео делове текста, нити открива прави извор са којег је највероватније он сам сачинио превод.

³¹ У Боберићевом попису, према терминологији коју је он навео, нашли су се следећи инструменти: кимвал, троугласта харфа, невел, труба, рог, флаута, китара или цитра, гусле. Судећи по једном цитату у вези са харфом, за овај одељак је користио књигу *Библијска археологија*, римокатоличког теолога Петера Јохана Шега (Peter Johann Schegg, 1815–1885; уп. SCHEGG 1887), поред Кубиног (Ludvik Kuba, 1863–1956) чланка о прожимању старогрчке и словенске музике, на примеру певања уз гусле, који је с чешког језика превео и у *Бранковом колу* објавио Душан Котур. Опсежна студија о музичким инструментима у средњовековном српском фреско-сликарству биће написана осам деценија касније (Пеловић 1984).

род, конкретно, за дорску и фригијску скалу и то превасходно због њиховог, како каже, достојанственог етоса, подстицајног у стицању врлина умерености и скромности. Овакав став, писао је, није ни потребно доказивати, будући да произлази из циља и сврхе којима служи сама црквена песма: „У пјесмама црквеним испјевана је вјера наша, у њој се ради лакшег појимања (*sic!*) раскривају догмати наше св. вјере, и у опште циљ им је, да у човјеку пробуде благи осјећај вјере и побожно-сти. Хроматичка и енхармонтичка (*sic!*) шкала употребљавала се, да се покаже виши развитак музичког искуства; оне су одводиле слушаоце од текста у царство музичких хармонија и тајана (*sic!*), за то и нијесу биле подобне за црквену појезију као дијатоничка шкала“ (Боберић 1900: 194).

Поставивши основе црквеном осмогласју Дамаскин је, према Боберићевим речима, напеве класификовао по гласовима према њиховим мелодијским и лествичним особеностима. Но, и поред тога што су гласови представљали оделите музичке сфере, умешни мелоди – творци напева, комбиновали су их унутар једне песме по сасвим утврђеним начинима. Први је подразумевао промену гласа унутар истог система, која се означава појмом „прелаз“ (μεταβολή), док други укључује промену самог система (μεταβολή) и лествичног типа (παράλλαγή). Музичким примерима Боберић је пропратио ове, недовољно разрађене, теоријске поставке које је несумњиво преузео из књиге *О црквеном ѱојању ѱравославне ѓрчко-руске цркве – велики и мали наѱев*, руског протојереја и проучаваоца црквенопојачке традиције Ивана Ивановича Вознесенског (Вознесенский 1838–1910; уп. Вознесенский 1890).

Прожимање гласова осмогласја Боберић је, међутим, илустровао на основу напева ирмоса осмог гласа из службе Рођења Пресвете Богородице, у којем је уочио мелодијске формуле, тачније, читаве одсеке својствене ирмосу трећег гласа за празник Сретења, као и развијеној мелодији *Трисвеѱе ѱесме* првог гласа.³² Сличне мелодијске мотиве који се налазе у функцији финалних формула пронашао је и у ирмосима четвртог гласа.

За промену гласа и лествице унутар једне песме (познату у грчким музичким теоријама под називом μεταβολή κατά τόνον), искусни наставник појања је дао два примера: 1) стихови пред стихирама шестог подобног гласа почињу мелодијом која одговара другом самогласном, да би пред крај ушла у „звучну сферу“ шестог подобног; 2) тројични тропари на недељној полуноћници пак у свом првом делу остављају утисак

³² Уз нотни пример стоји име Јосифа Веселка – „кајдослагача“, али аутор текста није навео да ли је сам забележио мелодију ирмоса или ју је из неког зборника преузео (Боберић 1900: 273).

напева славословља и стихира на *Хвалише* шестог гласа, да би се тек пред завршетак потврдило присуство другог самогласног гласа.³³

Мелодијска преплитања најочигледнија између аутентичних – главних и њихових плагалних – изведених гласова, Боберић је такође документовао. Из практичног искуства појца и учитеља који је ђаке уводио у појачку вештину могао је да потврди како је недовољно познавање целине средњеразвијеног – самогласног и силабичног – антифонског напева осмог гласа често заводио почетнике с мелодијске линије, будући да је њен почетак готово исти и у четвртном гласу. На одабраним примерима показао је и подударности између првог и петог, трећег и седмог гласа (БОБЕРИЋ 1900: 291–292).

У мањој или већој мери слични, односно различити типови напева унутар једног гласа (ПЕНО 2003), проистекли су, према Боберићевом мишљењу, из слободе појца да црквене песме произноси по личној вољи и укусу. Овакво, крајње упрошћено и у суштини погрешно појашњење појаве сложених мелопоетских релација обухваћених гласовима осмогласја, открило је ограничени домет његове музичкотеоријске мисли када је целина црквене псалмодије у питању. Штавише, будући да дату појаву није умео да објасни иманентним музичким законитостима система осмогласја, Боберић је свој дискурс усмерио у потпуно неочекиваном правцу. Попут већине писаца о српском црквеном појању, његових претходника и савременика, и он се, без анализе конкретних музичких параметара, приклонио уверењу да је српско црквено појање, као одраз српске народне душе, специфично међу осталим националним источнхришћанским појачким традицијама. У чланку је сажето навео основне податке из до тада уобличене историје српског појања: о његовим светогорским коренима,³⁴ дејству „особина народнога духа“ под којима се временом осамостаљивало од грчког (византијског) узора, о великој кризи у коју је запало у ропству под Турцима, као и доминацији грчке псалмодије концем XVIII века коју је условило присуство ватопедског јеромонаха Анатолија у Београду.³⁵ Некадашњи карловачки

³³ Вид. нотни пример у БОБЕРИЋ 1900: 276.

³⁴ Прилог Нићифора Дучића о хиландарској пасхалној химни са, како Боберић вели, „мртвим (нотним, прим. В. П.) знацима“ био је и за рељевског наставника појања довољно убедљив траг о светогорским основама српског средњовековној појања (Дучић 1884; 1895). Боберић помиње и да му је познато да је у поседу његовог професора у Новосадској великој гимназији Тихомира Остојића била књижица с необичним знаковима изнад текста. Будући да су му засигурно биле познате триле – крајње упрошћени знаци којима су српски појци последњих деценија XIX века бележили кретање мелодије, могуће је да је дати зборник био неумски.

³⁵ Као и у написима пре Боберићевог, извор информација били су извештај егзарха Максима Рајковића (Витковић 1884) и *Историја* Јована Рајића (б. г.), уз предговор Гаврила Бољарића (Бољарић, Талшановић 1891).

васпитаник је, ипак неочекивано, избегао да помене славне карловачке појце који су у његово време сматрани творцима особитог појачког манира негованог у фрушкогорским манастирима и средишту Карловачке митрополије у Сремским Карловцима. Разлог би могао бити и тај што, упркос нелогичном инсистирању на томе да је „појање у нашој цркви отисак народних особина и ... да је чисто српско-народно“ (1900: 278), Боберић није могао, нити хтео, да пренебрегне истину да поређење новијих српских и грчких мелодија потврђује њихову велику међусобну сличност.

Доказ доброг владања различитим врстама напева унутар гласова осмогласја писац опсежног чланка пружио је на завршним страницама своје студије на којима је детаљно описао све жанровске врсте обухваћене *Осмогласником*. Појаснио је називе за различите врсте стихира, указао на њихову позицију у богослужењима и уобичајену праксу извођења у Српској цркви, задржао се и на њиховом садржају и мелодијским особеностима у сваком гласу понаособ. Класификовао је антифоне и степене према тематици, и за ове друге детаљно пописао одговарајуће псалме који су послужили као модел у њиховом састављању. Прецизно је одредио појам тропар у црквеном песништву, појаснивши да су, поред свештених песама у којима се укратко представљају врлине светитеља, њиме обухваћене и песме у канону и блаженима, те да је напев који их прати исти као и онај којим се певају седални, дакле, силабичан. Основне податке дао је и за кондаке, икосе, прокимене и ипакоје, да би се крајње исцрпно посветио анализи ирмоса, њиховим изворима у старозаветним текстовима и начину појања. Опширније тумачење пружио је и за егзапостиларе и блажена, додавши да у богослужбеним књигама прве не прати одредница гласа, већ тек у појединим случајевима стоји назнака по којем се подобном имају певати, док је за друге констатовао да се у српским приликама прва два тропара у сваком гласу, а нарочито у првом и осмом, поју спорије од осталих, и то антифонским напевом.

Боберић је напис завршио одељком под насловом *Ко је ђојао и како се ђојало у старој цркви*, очигледно желећи да савремене појце подучи на који су начин у светоотачком предању појање и појци били третирани, истовремено, настојећи да сугерише критеријуме које би својим личним учешћем у богослужењу при појању требало да следе. Позивајући се на правила Лаодикијског сабора, истакао је да се у цркви мора пазити на добар ред при одговарању на возгласе свештенослужитеља, а да би песма достигла свој циљ – да би поучила и облагородила верне, мора се водити рачуна о разговетном певању стихова, уз глас који не сме личити на разуздану вику. Појање треба да се одвија под највећом пажњом и то, речима апостола Павла, више срцем него устима (Ефесцима 5, 11).

Да је на почетку свог монашког пута Владимир Боберић био дубоко посвећен темељном испитивању правила црквеног устава и садржају богослужбених књига, потврђује и његов осврт на напомене које се у вези са појањем, односно рецитативним и мелодичним читањем појединих песама у њима могу наћи. Тако наводи да одређеним песмама *подобаетъ пѣтисѧ*, док уз друге стоје упутства: *непѣваемы оубо по простѡ глаголемы, поскорѡ глаголютсѧ, чтеніе простое или чтеніе мелодическое псалмодическое*; забележио је и савете каквом јачином гласа произносити поједине напеве: *оуне естъ пѣти всѧ со гласомъ велегласнѡ, вышимъ, повышимъ и высочайшимъ гласомъ и супротно, тихое и тихогласное пѣніе*, па чак и *со сладкопѣніемъ*.³⁶ Са свешћу о томе какво појање одговара богослужењу, овај јеромонах је гласно приметио да многа певачка друштва греше када науштрб јасноће молитвеног текста инсистирају на музичким ефектима: „Често бива да се чује лијепо извођење пјесме и тихо брујање, али таква пјесма остаје само хармонија, дочим смисао и узвишене мисли њене падоше жртвом хармоније, те пјесма није постигла свој смер. Није циљ црквених пјесама увеселявати и удивљавати, него поучити и хришћански расположити... Не тражи се дакле за ваљано појање, Бог зна какав лијеп и рутиниран глас и вјештина, него вјера, присутност духа и срца, нерасијаност, пријатно и хришћански радосно расположена душа, пажња и умилност“. И да његова поука не остане без утемељења, он своју студија завршава цитатом из Типика који гласи: *поваетъ пѣти благочиннѡ и согласнѡ возсылати Владыцѣ всѣхъ и Господѡ славѡ, пакѡ Едиными оусты ѿ сердцеъ своихъ*.

Опсежни напис јеромонаха Дабробосанске епархије по свом домету, примењеном аналитичком методу и разноврсности обухваћених тема, напосе, садржајношћу података, далеко је превазишао све што је до тада о црквеној музици било објављено у српској периодици и у склопу уводних разматрања у предговорима појединих нотних зборника црквених напева. Чак и као компилација главних химнографских и појединих музичкотеоријских сазнања, у времену у којем је настала студија има пионирски значај историјског приручника богослужбеног песништва, а спремност писца да се позабави упоредним анализама гласова осмогласја учинила ју је, макар и у покушају, својеврсним теоретиком новијег српског појања. На основу концепција чланка јасно је да је Боберић пред собом имао циљану читалачку публику – своје ученике. Ипак, обогативши текст подацима из стручне литературе,³⁷

³⁶ Поменути начини појања у оригиналном црквенословенском преводу нашли су се и у Живковићевом чланку.

³⁷ У напоменама се поред поменутих наслова налази и референца која изгледа није прецизно написана. Реч је о књизи *Исторія пѣснопѣній*, уз коју Боберић наводи само презиме Флоринскій, највероватније познатог руског слависте и византолога Тимофеја Дмитриевича

уз пажљиво детектовање спомена у вези с песмом у Светом писму, и Старог и Новог завета, успео је да састави драгоцену информативно штиво о богослужбеном песништву и напевима који га прате. На тај начин, засигурно је допринео подизању нивоа филолошкомузичких знања како својих ученика – полазника Рељевске богословије, тако и свих заинтересованих љубитеља црквене песме који су били читаоци часописа *Исходник*.

Треба имати у виду и чињеницу да из књига на немачком и руском језику које су му биле доступне, Боберић није могао сазнати за резултате истраживања поствизантијске и новојелинске псалмодије која су од средине XIX века активно спроводили теоретичари и историчари црквеног појања међу Грцима (ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ 1998; ПЕНО 2016а: 54–76, 186–205). Овим се објашњава сужени избор теоријских проблема које је проценио да их може адекватно представити, ослањајући се на тумачења, у првом реду, Крумбахера и Вознесенског, истовремено и одлучност да избегне оне теме за чију елаборацију се није осећао довољно спреман. Тако је нпр. из његове студије у потпуности изостао приказ развоја неумске нотације, самим тим и увид у резултате последње музичке реформе озваничене у Константинопољу на почетку XIX столећа,³⁸ као и многи други важни показатељи вишевековног историјског континуума источнохришћанског музичког предања.

Зачетак теоријског промишљања црквеног осмогласја који је Боберић поставио својим упоредним анализама напева различитих гласова, као и први пут забележена запажања о мелопоеским особеностима химни унутар једног гласа, највећа су вредност његовог прилога који, генерално узев, представља умногоме мањи допринос за историју црквеног песништва и музике на српском језику од онога који је сложенијим научним приступом, систематичнијим и прецизнијим тумачењима својој студији обезбедио учени карловачки професор литургике Јован Живковић. Остаје непознаница да ли је Боберић своје школске белешке с часова на којима је у Карловачкој богословији слушао Живковићева предавања или пак професорову скрипту прерадио и допунио за потребе наставе коју је и сам у Рељевској богословији држао; или је пак Живковић, понукан појављивањем написа свога негдашњег ђака, средно, уобличио и, такође, обиљем нових информација поткрепио сопствени рукопис. Није згорег приметити да осим поглавља о црквеној

(Тимофій Дмитрович Флоринський, 1854–1919), у чијој библиографији не постоји сличан наслов.

³⁸ Боберић једино помиње да су Грци користили слова алфавита за обележавање мелодије, а да је Свети Јован Дамаскин заслужан и за успостављање система „знамена“, како их назива. Исправљањем и нотирањем мелодија, додаје писац, бавио се и Јован Кукузел, чију делатност погрешно смешта у XII век; уп. 19.

музици и приказа уџбеника за предмет литургије, карловачки професор није ништа друго објавио из скрипте која је тако дуго, из генерације у генерацију, кружила међу богословима. Такође, треба имати у виду да је селективно цитирање претходника и/или непомињање њихових резултата, међу српским писцима о црквеној музици била уобичајена појава, својствена и Јовану Живковићу (Пено 2016а: 145–146), те се тиме можда може објаснити ћутањем обавијено Боберићево име у чланку у *Богословском гласнику*, као уосталом и чињеница да о катихети и врсном омилићару³⁹ из Дабробосанске епархије, који је извесно време био ректор Релјевског богословског училишта,⁴⁰ уз то и члан Матице српске и члан „испитног повјеренства за оспособљење катихета на средњим школама у Босни и Херцеговини“, нема ни помена у овом гласилу Карловачке богословије.⁴¹

Без веће афирмације остала су и Боберићева композиторска остварења у домену вишегласне црквене музике. У време док је са службом гимназијског катихете био у Доњој Тузли, објавио је 1907. *Ойијело, њо срјско-ѡрвослaвном нaјјеву зa мјешовити хор*, а наредне године и *Литургију св. Јована Златоустог* за мушке гласове. У Бечу је пак, без ознаке годишта, штампана и његова композиција *Химна Св. Сави* (Ђорђевић 1969: 73; Перковић 2008: 108, 175, 186, 190–192; Ђаковић 2015: 132, 198). Нити једно од ових дела се није нашло чак ни у музичком програму који су, на дан храмовне славе 9/22. маја 1910, у корист свога Друштва „Свети Саво“ и ђачког конвикта у Тузли, извели богослови Релјевског завода, којим је те године управљао Боберић. Прилику да изведе сопствене композиције он није искористио, а у извештају о раду школе који је саставио стоји да је „друштвени хор певао херувимску песму од Франческа Синика и *Триглав* од Ј. Аљажа, тамбурашки збор је извео неколико композиција, а уз гусле је Мајку Југовића певао богослов И. Берић“ (Боберић 1910: 13). Како се десило да у празничном догађају предност добије један странац, а не композитори српскога рода, тешко је било шта одређено рећи. Одговорност за избор програма припада, међутим, засигурно протосинђелу Владимиру Боберићу, који је и сам задуго чекао да у српској музици и музичкој историографији буде примећен.

³⁹ Бројне, врло надахнуте Боберићеве проповеди објављене су у часопису *Дабробосански источник* (Радуловић 2010), а теолошке расправе писао је и за *Срјски Сион*. У Сремским Карловцима је пак 1911. године објавио *Православни хришћански катихизис за средње школе*.

⁴⁰ Боберић, који је још 1902. одликован чином протосинђела, постао је привремени ректор Релјевске богословије 1909. године и већ наредне је, на његову молбу, ову дужност преузео презвитер Тодор Говедарица, редовни члан епархијског црквеног суда у Мостару (Аноним 1909; 1910).

⁴¹ У *Богословском гласнику* није објављена ни вест о именовању Боберића за бококторског епископа 1911. године (Идризовић 2011).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. Рубрика „Књижевне вијести.“ *Дабро-босански Исџочник* 10/12 (1896): 480.
- Аноним. Рубрика „Званично.“ *Дабро-босански Исџочник* 12/23 (1898): 352.
- Аноним. Рубрика „Званично.“ *Дабро-босански Исџочник* 13/20 (1899): 305.
- Аноним. Рубрика „Званично.“ *Дабро-босански Исџочник* 14/4 (1900): 49.
- Аноним. Рубрика „Званично.“ *Дабро-босански Исџочник* 23/15–16 (1909): 221.
- Аноним. Рубрика „Званично.“ *Дабро-босански Исџочник* 24/13 (1910): 201.
- Аноним. „Нови епископ бококоторски.“ *Цейињски вијесник* 91 (1911): 371.
- Боберић, Владимир. „Један дан у манастиру.“ *Дабро-босански Исџочник* 13/21 (1899): 331–333.
- Боберић, Владимир. „Слике из црквеног песништва и музике.“ *Дабро-босански Исџочник* XIV/бр. 1–2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 18, 19, 20 (1900): 4–8; 33–36; 49–53; 70–72; 87–89; 120–124; 129–132; 161–164; 178–179; 193–196; 273–278; 290–294; 305–310.
- Протосинђел Владимир Боберић, управитељ, *Извјештај о Српско-православном боџословском училишту у Рельу код Сарајева за школску 1909/1910. годину*. Сарајево, 1910.
- Бољарић, Гаврило, Никола Тајшановић. *Српско православно ѿјеније*. Књ. II, *Окџиох*, св. I–IX. б. и.: Сарајево, 1891.
- ΜΠΟΡΙΣΟΒΑ, ΤΑΤΙΑΝΑ. *Ο ακάθιστος ύμνος και η μετάφρασή του στην εκκλησιαστική σλαβική γλώσσα*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης. Σχολή Φιλοσοφική: Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο, 2007.
- Витковић, Гаврило. „Извештај написао 1733. Максим Ратковић, егзарх београдског митрополита.“ *Гласник Српскоџ ученоџ друштва* 56 (1884): 117–325.
- ВОЗНЕСЕНСКИЙ, Иван Иванович, *О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви – большой и малый роспев*. Рига, 1890.
- Вуковић, Сава, Богдан Ђаковић. „Владимир Боберић.“ У: *Српски биоџрафски речник*. Ур. Чедомир Попов. Том. 2 (В–Г). Нови Сад: Матица српска, 2006.
- Гавриловић, Никола. *Карловачка боџословија (1790–1920)*. Сремски Карловци: Српска православна богословија Светог Арсенија, 1984.
- Дучић, Нићифор. „Старине хилендарске.“ *Гласник Српскоџ ученоџ друштва* 56 (1884): 1–116.
- Дучић, Нићифор. „Стихира у нотама хиландарског појања.“ У: *Књижевни радови IV*. Београд, 1895, 147–148.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Оџлед српске музичке библиоџрафије до 1914. године*. Прир. Ксенија Б. Лазић. Београд: Народна библиотека СР Србије – Нолит, 1969.
- Живковић, Јован. „Црквено певање са обзиром на порекло црквених песама и музику.“ *Боџословски гласник* II/4 (1903): 137–149, 310–322, 386–398.
- Зимоњић, Петар. „Кратки извјештај српско-православног богословског училишта у Рельу, школ. год. 1889/99.“ *Дабро-босански Исџочник* 13/17–19: 266–270, 283–286, 297–302.
- Зимоњић, Петар. „Кратки извјештај српско-православног богословског училишта у Рельу, школ. год. 1899/1900.“ *Дабро-босански Исџочник* 14/12–14: 186–189, 201–205, 216–224.
- Идризовић, Ненад. *Библиоџрафија часописа „Боџословски Гласник“ 1902–1914*. Београд: Православни богословски факултет – Институт за теолошка истраживања, 2011.
- Мирковић, Лазар. *Православна лиџурџика или наука о боџослужењу Православне исџочне цркве*. Први, опћи део (по литургици др. Василија Митрофановића и др. Теодора Тарнавског). Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1918.
- Остојић, Тихомир. *Православно српско црквено ѿјеније џо сџаром карловачком начину за мешовити лик*. Друго прерађено и попуњено издање. Нови Сад: Православна српска велика гимназија, 1896.
- Остојић, Тихомир. „Православно српско црквено пјеније, по старом карловачком начину.“ *Бранково коло* III/1 (1897): 21–29.

- ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΑΚΗΣ, Γρηγόριος. *Ακάθιστος Ύμνος: άγνωστες πτυχές ενός πολύ γνωστού κειμένου*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 2006.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Представа музичких инструмената у средњовековној Србији*. Београд: САНУ – Музиколошки институт САНУ, 1984.
- ПЕНО, Весна. „О пореклу новијег српског црквеног појања.“ *Мокрањац* 2 (2000): 36–48.
- ПЕНО, Весна. „О напеву у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева.“ *Музикологија* 3 (2003): 219–234.
- ПЕНО, Весна. *Православно појање на Балкану на примеру жрчке и српске традиције. Између Исиока и Заида, еклисиологије и идеологије*. Београд: Музиколошки институт, 2016.
- ПЕНО, Весна, Ивана Весић. „Српско црквено појање у служби националне идеологије.“ *Музикологија* 20 (2016): 135–150.
- ПЕРКОВИЋ РАДАК, Ивана. *Од анђеоског појања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 2008.
- ПОПОВИЋ, Алимпије. „Српско народно црквено пјеније.“ *Календар Српске православне епархије Бачке за пресјутину 1944. годину* (1944): 88–106.
- РАДУЛОВИЋ, Здравка. *Библиографија часописа „Добробосански изјачник“ (1887–1911)*. Београд: Православни богословски факултет – Институт за теолошка истраживања, 2010.
- РАЈИЋ, Јован. *Историја Каџихизма Православних Србаља у Цесарским државама*. Св. 95. Панчево: Браћа Јовановић, (б. г.).
- ФИЛАРЕТ (архиеп. Черниг. и Нежин.). *Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви*. Чернигов: тип. Ильинского монастыря, 1864.
- ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ, Γεωργίου Ι. *Βιβλιογραφία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, περίοδος Α΄, 1820–1899*. Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 1998.
- KIESEWETTER, Raphael Georg. *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1834, 1846. (исто дело у преводу на енглески језик: Robert Müller [transl.]. *History of the Modern Music of Western Europe, from the first century of the Christian Era to the Present day, with examples, and an appendix, explanatory of the theory of the Ancient Greek Music*. London: T. C. Newby, 1848).
- KRUMBACHER, Karl, Albert Ehrhard, Heinrich Gelzer. *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527–1453)*. Zweite auflage, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, 1897.
- KUBA, Ludvik. „Српска и старо-грчка музика.“ *Бранково коло* 6 (11/23. фебруар) Превео Душан Котур. (1899): 182–185.
- NOHL, Ludwig. *Allgemeine Musikgeschichte*. Leipzig: Reclam 1881.
- SCHEGG, Peter Johann. *Biblische Archäologie*. Bände 2. Freiburg-Herder, 1887.
- SCHLETTNER, Hans Michel. *Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst: in ihrem Zusammenhange mit der politischen und socialen Entwicklung insbesondere des deutschen Volkes*. Hannover, 1869.

Vesna Peno

AN UNKNOWN CONTRIBUTION TO HISTORIOGRAPHY
AND CHURCH MUSIC THEORY WRITTEN BY
HIEROMONK VLADIMIR BOBERIĆ

Summary

In 1900, in the magazine *Dabro-bosanski istočnik*, was published a study titled “Slike iz crkvenog pesništva i muzike” (Images from church poems and music) written by hieromonk Vladimir Boberić, who at that time taught chanting at Serbian Orthodox Seminary in Reljevo and catechism at Great Sarajevo Gymnasium. Boberić’s contribution, unlike previously published narratives related to church music, is an exception. Commenting on the place of music in the Old Testament rituals and ancient Greek culture, the writer tried to present the influences under which a multi-century process of formation of Christian hymnography and psalmody began. He pointed to the criteria in the Jewish musical practice, particularly the use of instruments in church services, followed by early Christian priests; he described instruments mentioned in the Old Testament, and then, following chronological principle, listed the most significant hymnographers and their works, gave clarifications for Octoechos musical system and presented the main hymnographic genres in terms of their content, place within the service and the melodic characteristics of the Serbian church chanting practice. He also gave the criteria that cantors must follow when performing songs during services. Quite an original contribution of Boberić is a section in which he, on the example of a selected elaborate melody of the so-called Serbian “Great Chant”, showed similarities between the voices in the Octoechos system. Three years after the article in *Dabro-bosanski istočnik*, in *Bogoslovski glasnik* he published an extensive study with a very similar concept, moreover, with some almost identical text segments. This article titled “Crkveno pojanje” (Church chanting), is a part of the manual handwritten by Jovan Živković for the course in liturgy, which, according to Lazar Mirković, was in circulation for more than two decades in Orthodox Seminary in Sremski Karlovci, also at the time when Boberić was student there. A new research could provide insight into a possible cooperation between this Reljevo chanting teacher and gymnasium catechist before going to Dabro-Bosnian Eparchy and his not much older professor, and therefore give a more precise answer to the question of priority in designing and implementing ideas to systematize the necessary information regarding the development of liturgical chant. Regardless of whether the authenticity of Boberić’s contribution will be confirmed or denied in the future, his critical presentation gives an insight into historiographical and theoretical readings that were available to Serbian cantors at the beginning of the XX century, and whether and to what extent they have been applied in chanting practice and church singing pedagogy.

Keywords: church music, hymnography, Scriptures of the Old and New Testament, church service, *Dabro-bosanski istočnik*, *Bogoslovski glasnik*, Orthodox Seminary in Reljevo, Orthodox Seminary in Sremski Karlovci, Vladimir Boberić, Jovan Živković.

IVAN MOODY

CESEM – Universidade Nova, Lisbon*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

THE INVENTION OF TRADITION: BALKAN AND MEDITERRANEAN PERSPECTIVES IN 20TH-CENTURY OPERA

ABSTRACT: The term “invention” derives from the Latin word *inventio*, meaning not only “invention” in the standard contemporary acceptance of the word, but “discovery”. It is also a technical term in rhetoric, referring to the systematic search for arguments. “Invention” in this sense is a word that applies with considerable accuracy to the search for a basis for the musical expression of national identities in the early 20th century. In this paper, in the context of a continuing research project, I will explore some connections and contrasts between the concept of the “invention of tradition” in the operatic work of two composers, the Serb Stanislav Binički and the Portuguese Alfredo Keil, and attempt to begin to build a framework within which we may view such “inventions” not only as the finding or establishment of different traditions, but of fragments of a larger cultural meta-narrative: that of Southern Europe.

KEYWORDS: Balkan, Mediterranean, South, Tradition, Invention, Opera.

We must beware of inventing history, in the sense of creating it anew. History is something that can only exist in relation to the concrete, to what has existed and what has been bequeathed to us from the past. The meaning of the Greek word *ιστορία* is quite clear: it refers to knowledge that we acquire by investigating, from *ιστορέω*, meaning “I inquire”, or “I make an account”. The problem, as all of us here are undoubtedly aware, concerns, rather, the interpretation of that knowledge and, even more fundamentally, agreement on what that knowledge is. When, therefore, we come to discuss the kind of cultural history that has arisen in the context of agendas national, political and religious, and very frequently a combination of all three of these, we are placed at a terrible disadvantage if we do not make ourselves aware of the cultural narratives that determine what the legacy of those

* ivanmoody@gmail.com

agendas is, in the way that cultural artefacts – by this I mean literature, painting, sculpture, music, cinema and so on – are understood now.

That understanding is the way tradition is created, as the late Umberto Eco noted in his essay “Ur-Fascism” in his book, *Five Moral Pieces* (Eco 2002: 78). In this essay, he says that one of the causes of fascism is “the cult of tradition”, in that since “the truth has already been announced once and for all”, there can be no further learning.¹ While such an idea has no application at all to the idea of *tradition* – rather than *traditionalism*, which is what Eco is discussing – in religion, it certainly does when that idea is applied outside the religious sphere, as was the case with both fascism and communism, and, moreover, it goes directly to the heart of the dilemma of the artist in the modern world, whose work may be both appropriated for the purposes of establishing a tradition that has little or nothing to do with the artist’s own view of it, and which may itself, in turn, be the result of a misunderstanding or misappropriation, whether conscious or unconscious, of another tradition or traditions, by an individual or by a group. And such misunderstandings and misappropriations are not necessarily negative; on the contrary, they may be such as to give rise to works of art of the highest quality.

Nationalism or, more broadly, regionalism, is an arena in which the creative misunderstanding of the past, whether intentional or accidental, may not only give rise to art of fascinating breadth and depth, but also, in turn, to new traditions built on that misunderstanding, and this is the point at which I would like to introduce the term “invention”. The word derives from the Latin *inventio*, meaning not only “invention” in the standard contemporary acceptance of the word, but “discovery”. It is also a technical term in the art of rhetoric, referring to the systematic search for arguments. “Invention” in this sense is a word that applies with considerable accuracy to the search for a basis for the musical expression of national identities in the early 20th century, and particularly, I would argue, to composers working in both the Balkans and the Mediterranean.

Jim Samson, in his magnificent and wide-ranging study *Music in the Balkans*, notes that, within the narrative of the construction of the European musical canon from the late eighteenth century onwards, as a “model of privilege” and an “instrument of exclusion”, the idea of the “Balkans as a frontier region” arose. “A frontier”, he says, “is by definition a peripheral zone, and it can often take on rather particular characteristics, creating a specific *mentalité*, a periphery of the imagination against which the cultural and political identities of others might be constructed” (SAMSON 2013: 114). A “periphery of the imagination” can, precisely because it is of the

¹ For a traditionalist discussion of Eco’s point of view, see LAKHANI.

imagination, become a self-perpetuating artistic position, as much from within as from without; in other words, acceptance of the centrist vision by those who are rendered “peripheral” by it means that the “periphery” is perpetuated, with all the questions of identity and self-esteem that such a perpetuation entails. This has been true in both the the Balkans and the Mediterranean, and the “peripheral” condition of artists working in both regions has led, I would argue, to creative strategies that frequently have a great deal in common, deriving as they do from a constant awareness of the unattainable centre. However, those very creative strategies have brought forth artistic solutions that would have been unthinkable for the “centrist”, enriching artistic vocabularies in unforeseen and provocative ways.

As an example of this, one might consider of the first Serbian opera, *Na uranku* (1904), by Stanislav Binički (1872–1942), whose stylistic confrontations could surely only have been conceived by someone profoundly aware of the structure of Serbian society of the time; this is no mere decorative orientaling, but an attempt to represent a cultural reality that was very far from that of, for example, the Munich of his teacher, Josef Rheinberger, but which at the same time was perfectly expressible using its technical means (see Exx. 1 and 2). Binički was, of course, in any case responsible for introducing a large amount of music to Serbian audiences, including works by Schubert, Wagner and Mendelssohn, as Katarina Tomašević notes in her study of musical life in Serbia in the first half of the twentieth century (TOMAŠEVIĆ 2009: 37), and was fundamental in the development of opera, being appointed first director of the Opera Sector of the National Theatre in Belgrade in 1889, and succeeded by Stevan Hristić in 1920. *Na uranku* is in some sense emblematic of the affirmation of an identity in the process of being created, an identity that necessarily defines itself in both a Western and an Eastern, or a European and a non-European, context. Concerning this, Maria Todorova wrote the following:

“While in 1904 Herbert Vivian could still write that ‘all over the Balkans it is customary to speak of passing north of the Danube and Sava as “going to Europe”,’ fifty years later it would never have occurred to anyone in Bulgaria or Romania to say they were going to Europe when referring to a trip to Hungary, Czechoslovakia, Poland, or East Germany, just as nobody in Greece would use *tha pame stin Evropi* when visiting Spain, Portugal, and even Italy, all bulwarks of Latin Christendom.” (TODOROVA 2009: 43)

Indeed: Binički, who died in 1942, lived precisely through that change, but he had, of course, brought Europe, so to speak, back to Serbia with him when he returned from Munich. The sheer brilliance and technical mastery of *Na uranku* is proof enough of that. It is also important to be aware of the quantity of music from abroad that was heard during this period, as Katarina Tomašević notes,

“By the beginning of World War II, practically all important symphonic works of classicism and romanticism had been performed, while appearances by young Serbian soloists and numerous eminent guests from abroad encouraged a rich and varied production of concert genres. Close ties with Slavic cultural circles abroad resulted in a proportionally rich representation of the works of Russian and Czech composers, while the desire for a more rapid progress in the development of musical culture stimulated the activity of young Serbian and Yugoslav conductors and composers.” (TOMAŠEVIĆ 2009: 39)

Such a panorama hardly argues isolation; rather, it demonstrates the richness and complexity of the sources that Serbian composers were able to draw on during this period, and the subsequent stylistic choices of the composers Miloje Milojević, Petar Konjović and Josip Slavenski could only have been made with such awareness², and whether those choices were, in broad terms, pro-Western or pro-Eastern, depended on the extent and character of their own “peripheries of the imagination”, on the extent, in other words, of their invention.

In this context, the idea of Serbian culture, or indeed, that of many other parts of the Balkans, as in some way related to that of the Mediterranean may seem fanciful, and it is true, as I have said elsewhere, (MOODY 2015) that the idea of Serbia as part of Mediterranean culture has been slow to be explored. However, the Croatian historian Predrag Matvejević has discussed Serbs and Serbian culture in his *Mediteranski Brevijar* (MATVEJEVIĆ 1987), and the Serbian historian Boris Stojkovski has also explored this idea, saying outright that “Serbia is a Mediterranean country. (...) The complexity of the identity of the people, who at a given moment of history were under the Islamic Empire, Central European monarchy and the Mediterranean, under the mark of Venice, inevitably left quite specific indications. It is therefore very important that the problem of identity be seen through a prism.” (Stojkovski) If that prism is one that looks westwards towards the Dalmatian coast, itself looking towards Italy and beyond, and southwards towards Greece, looking towards Asia, one can begin to trace connections that transcend the binary oppositions of North/South and East/West.

The vision of identity glimpsed through that prism is precisely what gives rise to the invention of a tradition, and it is my contention that we may, in seeking a wider perspective, be able to view such “inventions” not only as the finding or establishment of different traditions, but as fragments of a larger cultural meta-narrative: that of Southern Europe. It should be said immediately that the search for a meta-narrative does not mean the arbitrary

² For a discussion of their work in this context, see ТОМАШЕВИЋ 2009.

Example 1: Binički, *Na uranku*. The Muezzin's call to prayer.

ad libitum

6

MUEZIN: (glas sba'a)

A - LAH EK BER A

LAH EK BER A - LAH IL A LAH

Andante Estinto

pizz. - Vc & Cb

Poco più mosso

(STANKA DO LAZI NA BONA R)

ad libitum

$c \frac{V}{I} = 9:1^{\pm} = GI$

34

with *Serrana*, an opera by the Portuguese composer Alfredo Keil (1850–1907), written in 1899. The comparison between these geographically distant works is interesting in that, though Portugal, like Greece, had an Italianate operatic tradition, *Serrana* was the first modern opera to be written in the Portuguese language, though it was initially given in Italian and only in Portuguese in 1909, after the composer's death. As Luís Raimundo has noted,

“Keil mentions *Serrana* as being the first opera to be printed with a text in Portuguese, and the ninety subscribers who financed the edition describe it as ‘the first modern opera that begins the popularization of Portuguese music’. According to 19th century tradition, this is the score that publicly defines the image of opera and certainly contributed to its identification as a national opera.” (RAIMUNDO 2000: 229)³

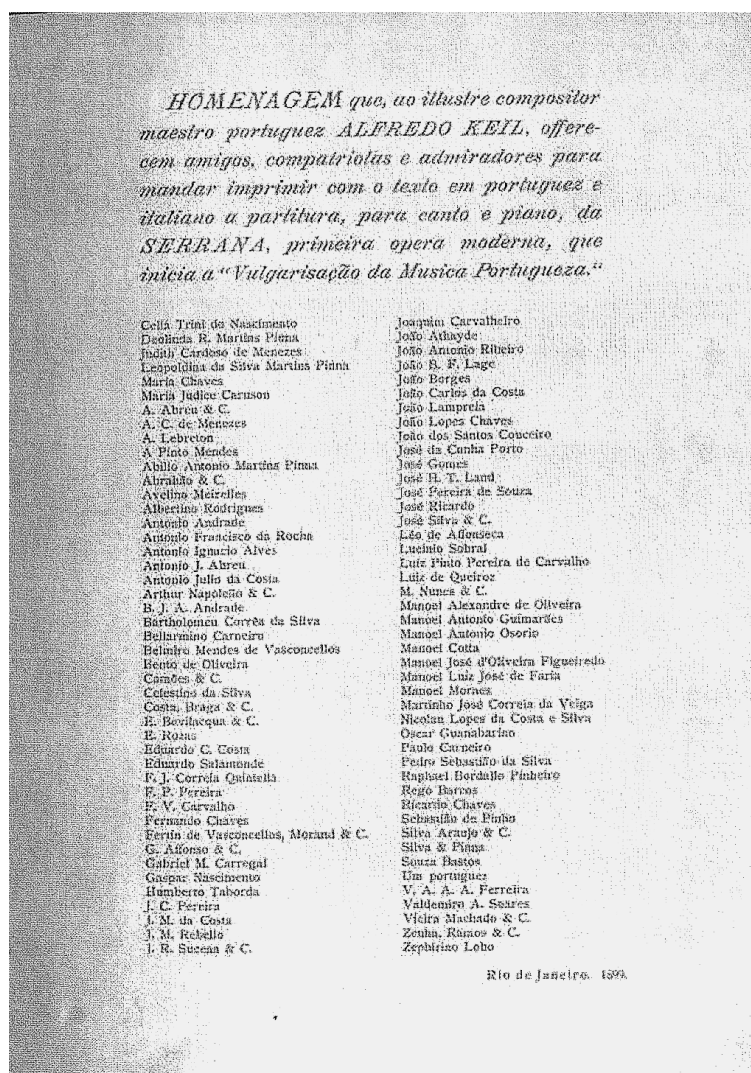
Keil achieved this in various ways apart from the choice of language:⁴ the plot is a tragic love story concerning a girl from the mountains (the *Serrana*), he makes use of Portuguese folk melodies, which serve as melodic generators, and he never employs the term “aria”. The lyrical moments of the work have names such as *canção*, *cantiga*, *romanza* and *arioso*, and Raimundo suggests, following the music historian Ernesto Vieira, that this was deliberate on the composer's part, in order to distance himself from the old Italian operatic models (RAIMUNDO 2000: 253, no. 37). The ninety subscribers to the first edition of the vocal score were, it is interesting to note, all Portuguese resident in Brazil and the score itself was published in Leipzig (see Example 3); this generated a good deal of protest in Portugal, in that many considered it the duty of the government in power to subsidize the work's publication, as had happened in similar cases in Spain and Brazil (Programme 2002: 42).

Keil's opera is in fact a highly sophisticated work, stylistically plural and written in full awareness of the European operatic traditions, especially Italian and French, of the late 19th century. Indeed, I would argue that the work could not have had the impact it did – it was staged repeatedly and remained in the repertoire – if its technical level had been lower or had it attempted to be a kind of Portuguese *Singspiel* (See exx. 4 and 5). A lack of skill has been singled out, by Luis Campodonico, as precisely one of the factors in the problem of opera in the early 20th century Spain. Its absence

³ “Keil menciona *Serrana* como a primeira ópera a ser impressa com texto em português e os 90 subscritores que financiaram a edição referem-na como «primeira opera moderna que inicia a ‘Vulgarização da Musica Portugueza’». De acordo com a tradição oitocentista esta é a partitura que define em termos públicos a imagem da ópera e que contribuiu certamente para a sua identificação como ópera nacional.”

⁴ That *Serrana* was originally composed to the Portuguese libretto, and only later adapted to Italian, was established beyond doubt by João Paulo Santos; see his critical apparatus included in the programme for the 2002 production of the opera, [Programme], 30–35.

Example 3: Keil, *Serrana*. List of subscribers published in the vocal score.



was, he says, “a symptom of the persistent error of musicians such as Pedrell, who tried to create a Spanish opera, and of a musico-administrative malaise, a reflection of the insufficiency and above all the lack of talent. (...) The need to have a Spanish opera became the ‘musical problem’ of the country.” (CAMPODONICO 1959: 21)⁵

⁵ “Symptôme de l’erreur persistante des musiciens tels que Pedrell qui essaient de créer un opéra espagnol, et d’un malaise musico-administratif, reflect de l’insufficance et surtout de l’absence de talent. (...) ...la nécessité d’avoir un opéra espagnole devient le ‘problème musical’ du pays.”

Example 4: Keil, *Serrana*, Coro de Fiandeiras (Chorus of the Weavers).

112

Scena I.
Zabel e Fiandeiras.
(sentadas à roda do Zabel, fiando)

Scena I.
Zabel e le Filatrici.
(sedute intorno a Zabel, filando)

[4] Moderato. (♩ = 92)

Piano.

Coro de fiandeiras.
Coro di Filatrici.

Soprani I. Pi - ra fu - ze - rem um man - to
Soprani II. III. Per - fôr do - non l'ou bel man - to

Viole.

Á So - nho - ra do Pi - lar, Os an - jos em ro - eas de
Al - ta Fer - gin del Pi - lar, Se - ra - fi - nitu fast.

4

Example 5: Keil, *Serrana*, Prelude to Act III, "Mist in the Mountains".

100

Acto III.

A névoa na serra.
Intermezzo symphonico.

Atto III.

La nebbia nella montagna.
Intermezzo dell' Orchestra.

A. Keil.

Sobe o paño.
Tela.
Andante. $\text{♩} = 66$

A tempestade rage!
Stride la tempesta:
Pianti. *Su...*

Piano.

Molto espress.
gemem os troncos das arvores fustigadas pela ventania.
gemono i tronchi scossi dall' uragano.

De trovões ribombam e perdem-se pelo espaço.
I tuoni rimbombano e si perdono nello spazio.

[1] Andante. Pianti. *Su...*

A torrada engrossa com a chuva torrencial. Um relampago.
La piena ingrossa colla pioggia a torrente. Un lampo.

Only with Manuel de Falla, who had himself written *zarzuelas*, the Spanish equivalent to the *Singspiel*, did a genuine talent emerge, and it emerged from a complex web of international influences. In *La Vida Breve* (1904–05), “nationalism” is, once more, founded on a subtle mixture of folk elements – but in fact more a Bartókian “imaginary folklore” – with a pungent lyricism that derives directly from the *verismo* of Italian opera (see LLANO 2013, and MARCO 1983: 27), for Falla was a true cosmopolitan, able to repurpose foreign styles and techniques to suit his own needs. Fittingly, then, the work’s first performance was actually in Paris rather than Madrid, and used a French translation of the libretto.

With Keil too, his very cosmopolitanism is what enables him to make the story of the *Serrana*, which looks entirely inwards, towards the Portugal of the Serra da Estrela, and therefore automatically has national connotations, also able to transcend its context, making the domestic exotic. If, in Binički, “Serbian-Ottoman antagonism is the motive and the cause of the tragedy and exoticism”, as Tatjana Marković has said (МАРКОВИЋ 2007: 447–8), one can make the same argument as for Keil: the familiar cultural and political situation in the Serbia of the time is used to provide a colourful background to another tragic love story, and, again, would not have functioned nearly so well if Binički had not been a composer of enormous skill and international education.

The paradox here, then, is that readings of national identity predicated on works such as *Na uranku* and *Serrana* depend on the establishment of that identity by technical means that could not have been acquired exclusively within the context of that identity, and this is a link between the entire “periphery” of the South when it comes to discussing this question. As the anthropologist Francesco Remotti said in his book *Against Identity*,

“There is tension between identity and otherness: identity is constructed at the expense of otherness, drastically reducing alternative possibilities; the interest is therefore in crushing identity, to make it disappear from the horizon of otherness. The argument being defended is that this gesture of separation, of distancing, of rejection and even the negation of otherness never attains complete fulfilment or realization. Identity rejects it, but otherness resurfaces.” (REMOTTI 2001: 61)⁶

In this sense, then, while both Binički and Keil try to absorb the other (national identity) into a new identity (national identity manifested by means of cosmopolitanism), the reception of these two operas takes that new identity

⁶ “Vi è tensione tra identità e alterità: l’identità si costruisce a scapito dell’alterità, riducendo drasticamente le potenzialità alternative; è interesse perciò dell’identità schiacciare, far scomparire dall’orizzonte l’alterità. La tesi che si vuole sostenere è che questo gesto di separazione, di allontanamento, di rifiuto e persino di negazione dell’alterità non giunge mai a un suo totale compimento o realizzazione. L’identità respinge, ma l’alterità riaffiora.”

as an exaltation, a high expression, of the original national identity. While this might mean that a cultural monologue takes the place of a cultural dialogue, that cultural appropriation, that deliberate “misunderstanding” is in itself part of the complex meta-narrative of the search for identity at a time when so much of Europe was constructing itself anew, inventing itself in terms economic, religious and cultural. To this extent, then, one may identify artistic procedures characteristic of Southern European countries, which is, in turn, closely related to the need for national self-affirmation of those same countries during this period. In order for that self-affirmation to be possible, it was necessary to construct an identity, one that might well involve a creative “misunderstanding” of various aspects of that identity’s history, and although these identities manifest clear differences from each other, the methods of their *invention* spread throughout the Mediterranean of Matvejević and Stojkovski have much in common.

The search for such an identity as manifest in the work of Binički and Keil subverts what Eco called the “cult of tradition”, and underlines his observation that “traditionalism” – again, not *tradition* itself – “implies the rejection of modernism” (Eco 2002: 79), belonging, rather, to Stojkovski’s prism, in which many *others* are assumed into a new and provocative kind of art whose ramifications we are still seeking to understand; it is *invention* of the highest order.

REFERENCES

- CAMPODONICO, Luis. *Falla*. Paris: Seuil, 1959.
- ECO, Umberto. *Five Moral Pieces*. London, Secker & Warburg, 2002.
- LAKHANI, M. Ali. “Umberto Eco, Fascism and Tradition.” *Sacred Web* <http://www.sacredweb.com/online_articles/sw11_editorial.html> 16.01.2017.
- LLANO, Samuel. *Whose Spain? Negotiating Spanish Music in Paris, 1908–29*. Oxford: OUP, 2013.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1983.
- MATVEJEVIĆ, Predrag. *Mediterranean: A Cultural Landscape*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- MOODY, Ivan. “Turning the Compass.” *Proceedings of International Musicological Conference “Beyond the East-West Divide: Rethinking Balkan Music’s Poles of Attraction, Belgrade, 26 September 2013*. Belgrade: SANU, 2015, 46–55.
- [Programme] Keil, Alfredo Serrana, 12, 14, 16, 18 e 20 Outubro 2002. Lisbon: TNSC, 2002.
- RAIMUNDO, Luís. “Para uma leitura dramaturgica e estilistica de Serrana de Alfredo Keil.” *Revista Portuguesa de Musicologia* n. 0 10 (2000): 227–274.
- REMOTTI, Francesco. *Contro L’Identità*. Bari: Laterza, 2001.
- SAMSON, Jim. *Music in the Balkans*. Leiden/Boston: Brill, 2013.
- STOJKOVSKI, Boris. “Историја и њен значај за србски национални идентитет. Једно преображењско промишљање.” <http://srbskocarstvo.blogspot.pt/2012/06/blog-post_04.html> 16.01.2017.
- TODOROVA, Maria. *Imagining the Balkans*. OUP: Oxford, 2009.

ТОМАШЕВИЋ, Katarina. "Musical Life in Serbia in the First Half of the 20th Century: Institutions and Repertoire." in: ROMANOU, Katy (ed.). *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History*. Bristol/Chicago: Intellect, 2009, 33–54.

МАРКОВИЋ, Татјана. "Опера." in: *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 446–457.

ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскрсћу истока и запада*. Београд – Нови Сад: САНУ–Матица српска, 2009.

Иван Муди

ИЗУМЕТИ ТРАДИЦИЈУ: БАЛКАНСКИ И МЕДИТЕРАНСКИ ПОГЛЕДИ НА ОПЕРУ XX ВЕКА

Сажетак

Термин „изум“ потиче од латинске речи *inventio*, која значи не само „изум“ у стандардном савременом значењу те речи, него и „откриће“. То је, такође, и технички термин у реторици који се односи на систематску потрагу за аргументима. „Изум“ у овом смислу је реч која, прилично прецизно, може да се односи на потрагу за основама музичког израза националних идентитета у раном XX веку. У овом раду, у контексту истраживачког пројекта који је у току, истражићу неке везе и разлике између концепта „изума традиције“ у оперском раду два композитора, српског Станислава Биничког и португалског Алфредоа Кеила, и покушати да изградим оквир у којем се такви „изуми“ могу сагледати не само као заснивање, односно успостављање различитих традиција, већ и као делови ширег културног метанаратива Јужне Европе.

Кључне речи: Балкан, Медитеран, југ, традиција, изум, опера.

ИВАНА С. ВЕСИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper*

ОДЈЕЦИ ИДЕЈЕ ПОЛИТИЧКОГ ТЕАТРА У КРАЉЕВИНИ СХС/ЈУГОСЛАВИЈИ: ПОГЛЕД НА КРИТИЧКОТЕОРИЈСКЕ НАРАТИВЕ**

САЖЕТАК: У овом раду размотрићемо значај, рецепцију и развијање идеје политичког театра у међуратној Југославији. Иако су југословенски критичари и стручњаци пажљиво пратили тенденције у овој области још од раних двадесетих година прошлог века, наша намера је била да се фокусирамо на део критичкотеоријског наратива настао током тридесетих година. Разлог томе је у чињеници да су његови креатори уједно били и покретачи политичког театра на југословенском тлу, што значи да су овој појави приступали из сложеније перспективе. Самим тим, анализирајући критичкотеоријске списе Војислава Вучковића и Павла Стефановића покушали смо да укажемо не само на њихове ставове о различитим варијантама политичког театра кроз историју, него и на контекст у коме је текло обликовање уметничко-агитационих форми на овом простору. Поред систематизовања ставова двојице музичких стручњака и њиховог критичког сагледавања, битно је било и указивање на потенцијалне узоре у идејном и естетичком погледу међу иностраним уметницима. Посебна пажња била је усмерена на уочавање дискрепанце између, с једне стране, уметничких идеала које су зацртали Вучковић и Стефановић, и, с друге стране, њихових конкретних уметничких творевина. Циљ рада је да се делатност на креирању политичког театра у међуратној Југославији истовремено шире контекстуализује и детаљније расветли, посебно у погледу теоријско-естетичких оквира.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: политички театар, хорска рецитација, говорни хор, Војислав Вучковић, Павле Стефановић, Краљевина СХС/Југославија.

* distinto_differente@yahoo.com

** Овај рад је резултат истраживања у оквиру пројекта *Музика и театар: модалитетни сајоспојања у националној пракси модерног доба* који се реализује у оквиру Одељења за сценске уметности и музику Матице српске у Новом Саду (руководилац пројекта је др Катарина Томашевић, научни саветник из Музиколошког института САНУ /Београд/, као и пројекта *Идентитетни српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004) Музиколошког института САНУ у Београду који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Увод

Поимање значаја извануметничке функције сценских форми, те широких могућности њиховог коришћења у сврху политичке пропаганде, доживело је нагли успон након Октобарске револуције у Русији. Видевши у неklasичним театарским жанровима потенцијал за стварање свести о актуелним друштвенополитичким гигањима и културно еманциповање ширих маса, различите врсте уметника заједно са партијским функционерима нарочито из левичарских кругова настојале су да од завршетка Првог светског рата све до краја тридесетих година прошлог века развију засебне варијанте политичког театра. Тако је делимично аутохтоно, а делимично као резултат прожимања уметничких и политичких хтења из дистинктивних средина у овом периоду настало више типова политичких театара несродне естетичке, идеолошке, културне и друштвене оријентисаности. Међу њима су свакако посебну важност имали они креирани у Совјетском Савезу, Немачкој и Чехословачкој чији се утицај распростирао широм Европе, као и глобално.¹

Мада је идеја политичког театра имала хетерогене актуелизације у овим срединама и уједно је пролазила кроз континуиран процес трансформације током читавог међуратног периода, ипак је, чини се, могуће издвојити неколико кључних појава у овом процесу. Пре свега, евидентно је да је све до средине тридесетих година трагање за адекватним видом политички ангажованих сценских форми текло паралелно у две сфере – с једне стране у оквиру професионалних позоришта авангардног усмерења, а, с друге стране, у склопу аматерских радничких позоришта / позоришта за раднике. Иако је међу њима често долазило до плодотворног амалгамисања када је реч о креативним настојањима, те до брисања строгих разграничења, ипак су уметнички и друштвенополитички циљеви професионалних и радничких позоришта, општеузев, одступали у знатној мери. Наиме, док је у случају авангардних театара бунт према нормама грађанског друштва и грађанског позоришта усмеравао уметнике ка формалносадржајним експериментима без потпуног брисања граница између уметности и друштвене реалности, дотле је у радничким позориштима приоритет имало предочавање друштвене реалности из позиције дијалектичког материјализма, при чему су естетички циљеви били или маргинализовани или се тежило ка њиховом постепеном дефинисању у складу са кристализовањем концепта радничке уметности. Међутим, како је у Совјетском Савезу од 1932. године почео да преовладава нов правац у уметничкој и културној политици познат као социјалистички реализам и како је стратегија

¹ Део рада посвећен развоју политичког театра у наведеним земљама настао је на основу следећих студија: PISCATOR 1962, 1985; DEÁK 1973; BURIAN 1976; MALLY 1993; 2000; 2003a, б.

изванкласне борбе заузела кључно место у делању Коминтерне у међународним оквирима (од 1935. године), тако је подељеност у обликовању политичког театра почела да губи на значају бивајући праћена потискивањем и нестајањем специфично радничких театарских форми, тачније позоришта за раднике. Поред дихотомије карактеристичне за дистинктивна отеловљења политичког театра у међуратном периоду, битно је напоменути и улогу колаборације између представника комунистичких партија из различитих крајева света и уметника која је, без сумње, деловала подстицајно на одбацивање вредности грађанског позоришта и, у складу с тим, на стварање друштвенополитички релевантних и актуелних театарских творевина. Напоследку, не треба занемарити значај који је за различите варијанте политичког театра имала отвореност ка новим медијима, колажним техникама из популарног театра, као и импровизационом приступу у процесу стварања и извођења.

Експанзија политичких театара на територији Европе и САД представљала је значајну појаву у пољу уметности и јавном пољу појединачних земаља произлазећи из промене односа уметника и политичких актера према театарским формама која је проистекла како из политичких потреба, тачније из намере да се уобичајена средства јавног прокламовања политичких програма и циљева преобликују и учине пријемчивијим масама, тако и из уметничке потребе за актуелизовањем и „историцизовањем“ театарских творевина. Премда она није у подједнакој мери наишла на плодно тле у различитим срединама нити је досегла једнаку масовност или теоријску и практичну разрађеност, то ипак не значи да њена отеловљења, макар и маргинална, немају историјску вредност. Наиме, чак и у случајевима када је конституисање политичких театара представљало феномен од скромног друштвеног и уметничког утицаја у одређеним земљама, његово посматрање је важно имајући у виду проблем глобалног ширења извесних идеја и уметничко-политичких тенденција у међуратном периоду из којих је оно произашло, а затим и њихову специфичну појавност. Управо су ови разлози били пресудни у томе да се одлучимо за истраживање развоја политичког театра на тлу Краљевине СХС/Југославије иако је, како ћемо видети у наставку излагања, била реч о појави која је имала ограничен домет не само у уметничком него и у јавном пољу обухватајући узак круг уметника и теоретичара. Будући да сагледавање рађања политичког театра на југословенском простору подразумева поступак реконструисања сложеног историјског, друштвеног и политичког контекста тридесетих година прошлог века, као и осврт на компликоване односе између уметничких, интелектуалних и политичких група активних у јавном пољу, овога пута ћемо пажњу усмерити само на један сегмент ове појаве. Реч је о теоријским расправама и критикама југословенских уметника у вези

са политичким театром и њиховом компаративном посматрању са расправама вођеним у различитим европским земљама и Совјетском Савезу. На тај начин ћемо предочити не само каква је била рецепција појединих поставки политичког театра потеклих изван југословенских граница, него и у којој мери су и у ком виду виђења југословенских уметника кореспондирала са њима. Овакво, иако парцијално разматрање феномена политичког театра у међуратној Југославији, требало би да потврди његову важност у контексту историје културе, театра и музике на овим просторима, док би резултати истраживања које планирамо да објавимо у наредном периоду омогућили његово адекватно „смештање“ у оквиру југословенског политичког, културног и уметничког поља.

Анализа критичкотеоријских наратива југословенских уметника и њихово поређење са наративима и праксама политичког театра из европских земаља и Совјетског Савеза проистекла је у извесној мери на темељу ранијих испитивања левичарских културних и уметничких пројеката у Краљевини СХС/Југославији (Весић 2012; 2016), али већим делом из каснијих увида у различите архивске и штампане изворе. С тим у вези, од посебне важности био је преглед Поверљиве архиве Министарства просвете Краљевине Југославије (Архив Југославије, Ф-66-99), потом личног фонда Павла Стефановића², као и међуратне периодике (пored осталих, часописи *Бразда*, *Сѣуденѣ* / *Наш сѣуденѣ* / *Београдски сѣуденѣ*, *Сѣуденѣске новине*, *Хришћанска мисао*).

Пре него што усмеримо пажњу на расправе које су о политичком театру вођене на југословенском тлу, осврнућемо се кратко на његове многоструке идејне и практичне поставке у Совјетском Савезу, Немачкој и Чехословачкој како бисмо издвојили најзначајније тенденције и њихове носиоце. Захваљујући томе, биће могуће да се прецизније сагледају идејни оквири критичкотеоријских наратива југословенских аутора и истовремено објасни њихова генеза.

*Политички театар у Совјетском Савезу,
Немачкој и Чехословачкој: преглед кључних фаза,
видова јојавносѣи и идеолога*

Као што је истакнуто у досадашњим испитивањима феномена политичких театара насталих након Октобарске револуције (вид. Деак 1973; Mally 1993; 2000; 2003а, б), интересовање за овакав вид сценских форми

² Овом приликом захваљујемо композиторки Ивани Стефановић, ћерки Павла Стефановића, која нам је уступила важна документа из његовог личног фонда у вези са радом на хорским/колективним рецитацијама и, самим тим, значајно помогла у истраживању. Без ових докумената не би било могуће обухватније разматрање појаве политичког театра у међуратној Југославији.

нагло је порасло током трајања грађанског рата на подручју Русије / Совјетског Савеза (1917–1921) проширујући се у великој мери изван граница ове земље. Посебно је, у том погледу, био важан пример Вајмарске републике у којој су, непосредно након Првог светског рата, успостављене веома подстицајне околности за настанак дистинктивних варијанти сценских облика у којима је акценат био на информисању публике о актуелним политичким догађајима, подстицању њиховог укључивања у јавни и политички живот, развијању класне свести и, најзад, културном уздизању. Заправо, све до краја двадесетих година, Совјетски Савез и Вајмарска република имали су улогу стожера у развијању политичког театра захваљујући чему су на њиховом тлу изнедрене његове најизразитије форме и утицајне теоријске поставке док су, паралелно с тим, формирани чврста институционална подлога и широк круг заинтересованих уметника и аматера.

Када је реч о споју сценског израза и политичке пропаганде, у овом периоду су се посебно наметнула два „формата“ – такозване „новине уживо“ и „плаве блузе“, које су се готово истовремено прошириле на простору Совјетског Савеза и Вајмарске републике остајући доминантне у области радничких и аматерских позоришта све до усвајања совјетског Првог петогодишњег плана (1928–1932), односно до стварања Трећег рајха (1933) (вид. у DEÁK 1973; MALLY 1993; 2000).

Два вида политичког театра имала су низ сличности у формалним, садржајним и сценским елементима уз извесна одступања. Тако су и „новине уживо“ и „плаве блузе“ почивале на драматизацији новинских текстова и политичких памфлета уз скромне костиме и сценографију, типизирани ликови попут злих капиталиста, експлоатисаних радника, корумпираних бирократа и слично, те на укључивању музичких тачака. Ипак, за разлику од „новина уживо“, „плаве блузе“ су се заснивале на јаснијим и фиксиранијим формалним обрисима као и на врло израженом монтажном принципу који је обухватао смењивање драмских, рецитационих, музичких, плесних и акробатских сегмената по узору на моделе из популарног позоришта (варијете, ревија итд.) (према DEÁK 1973: 42). Осим тога, ова форма, установљена током 1923. године, добила је и својеврсно теоријско уоквиравање захваљујући групи глумаца и позоришних уметника који су наредне године покренули часопис *Плава блуза*. Иако се под овим именом и у готово идентичном виду раширила далеко изван територије Совјетског Савеза (након 1927. године), форма „плавих блуза“ имала је своју паралелу у Вајмарској републици и то највише кроз театарске експерименте Ервина Пискатора (Erwin Piscator), тачније његов рад на стварању пролетерског позоришта као директног изданка специфично радничке културе.

Битно је истаћи да су идеолози две варијанте политичког театра, свесни разлика између професионалних и аматерских позоришта, покушавали да у сопственим поставкама нагласе важност њиховог прожимања као јединог начина да се ново, револуционарно позориште постави на „здраве“ основе у складу са вредностима и стремљењима ширих слојева, посебно радника. То је заправо значило не само бригу о друштвенополитичкој актуелности изведби већ и о њиховим естетским карактеристикама, што је нарочито било изражено у случају Пискатора. Наиме, његове ревије и комади намењени масовнијој публици и засновани на пропагандном политичком садржају слично совјетским „плавим блузама“ у великој мери су били плод уверења у надмоћност професионалних трупa и позоришних уметника у достизању идеала антибуржоаског, пролетерског позоришта спрам радничких аматерских трупa (PISCATOR 1962: 73–75).³

Пискаторов став о неопходности укључивања професионалаца и техничких иновација у позоришне форме за масе само је делимично био карактеристичан за „плаве блузе“ будући да је највећи број учесника у њиховом извођењу у Совјетском Савезу припадао аматерским круговима, што су партијске и синдикалне личности посебно подржавале. Заправо, схватање да је театар истински проистекао из радничке културе морао да буде ослоњен искључиво на оне који су чинили њен саставни део – слој пролетеријата, било је карактеристично за креаторе културне политике на овом простору током двадесетих година прошлог века постајући још наглашеније за време Првог петогодишњег плана (вид. детаљније у MALLY 1993; 2000). Претпоставка на којој је оно било утемељено јесте да су радници, стварајући и представљајући театарске форме обликоване у складу са сопственим потребама и доживљајем друштвене реалности, једини могли да буду носиоци настанка своје аутентичне културе и културних форми, те да у том процесу није неопходно мешање других групација и њиховог светоназора. Овакво виђење у спречи са ставом да радничке позоришне творевине морају да имају истовремено дидактичку, пропагандну и еманципаторску улогу изразито је обележило совјетски политички театар све до дефинитивног усвајања политике социјалистичког реализма 1934. године захваљујући којој је идеја о аутентичним радничким театрима и њиховим формама постала маргинална уступајући место професионализацији радничке/пролетерске уметности и увођењу високоуметничких норми у све облике уметничког стварања и извођења.

³ О Пискаторовом разумевању политичког театра видети, између осталог, у MELCHINGER 1989.

И док је у Совјетском Савезу и Вајмарској републици развој политичког театра био у великом степену под утицајем тежњи ка стварању специфично радничке културе почивајући на широкој мрежи аматерских радничких трупa и формама које су омогућавале скромне издатке у продукцијском смислу, мобилност трупa, прилагодљивост садржаја текућим политичким и друштвеним догађајима, као и јасноћу и једноставност у њиховом представљању, у Чехословачкој су околности биле донекле другачије. Наиме, иако је, без сумње, постојала упознатост са тенденцијама у наведеним срединама, теоријске поставке и из њих произашле форме политичког театра биле су превасходно аутохтони продукт чехословачких уметника и то у највећој мери оних који су били повезани са левичарским авангардним круговима (вид. у СЛУБОР 2010). Самим тим, питање подвојености две сфере – професионалне и аматерске, и њиховог амалгамисања или раздвајања није било у њиховом фокусу нити је проблем обликовања политичког театра био уско повезан са елаборацијом идеје о стварању радничке културе као алтернативи грађанској култури. Насупрот томе, кључно је било саобраћавање позоришних форми критички друштвене стварности која је могла или није морала да почива на строгој и доследној примени постулата дијалектичког материјализма. Осим тога, изузетну важност имали су и експерименталан рад на комбиновању различитих уметности и позоришних жанрова, те примена бројних технолошких иновација.

Као најизразитија отеловљења таквог приступа и уједно и најутицајнија били су, с једне стране, подухвати Јиржија Восковеца (Jiří Voskovec) и Јана Вериха (Jan Werich) промовисани кроз деловање Ослобођеног театра (Osvobozené divadlo), а, с друге стране, творевине Емила Франтишека Буријана (Emil František Burian) из периода његовог управљања театром D34-41. Упркос подударностима у схватању друштвене функције театра која је, чини се, проистицала из обостране наклоњености идејама авангардних уметника окупљених око прашке групе Devětsil (вид. детаљније у СЛУБОР 2010: 65), у процесу његове разраде кроз конкретне сценске форме између Восковеца и Вериха, као и Буријана, постојала су извесна размимоилажења. Ако се изузму разлике у архитектонско-просторним елементима које су постојале између два позоришта значајне у контексту учесталости и раскошности продукције и масовности публике, битно је истаћи да су се Восковец и Верих у својим творевинама ослањали на традиције ренесансне *commedia dell'arte* као и да су тежили ка еклектичним прожимањима драме, комедије, филмске уметности, циркуса, кабареа и мјузик хола (music-hall), док је Буријан неговао специфична структурална решења проистекла из музичке логике, тачније из принципа обликовања ритмичког тока, хармоније и контрапункта. И док су у Ослобођеном театру представљани комади

са уобичајеним сегментима/нумерама (драмске тачке, скичеви, акробатски одломци, музички одломци итд.) испреплетених према принципима ревијске форме, дотле су се у позоришту D34-41 појављивали и сасвим оригинални типови одломака попут *Voice-band*-а замишљених као хорско рецитоване поезије уз обилату употребу сценских ефеката, посебно сценског светла (вид. детаљније у BURIAN 1976: 96). Овакав облик сценског изражавања осмислио је Буријан још крајем двадесетих година прошлог века представљајући га у почетку најчешће као самосталну целину, а касније га је инкорпорирао у веће форме. Поред *Voice-band*-а, он се у својим поставкама користио и различитим техничким иновацијама попут театрографа (*Theatergraph*) – система за репродукцију филма и фотографија који је омогућавао да се филмски и фото-материјал ефектно уклопи у процес сценског извођења дајући бројне могућности раслојавања и усложњавања драмског тока (према BURIAN 1976: 107–108).

Поред чињенице да су Восковец, Верих и Буријан дали важан допринос у развоју међуратног политичког театра у европском и ширем контексту креиравши дистинктивне приступе у овој области, битно је нагласити далекосежност њиховог утицаја када је реч о југословенској средини. Наиме, као што ћемо образложити у наставку, наведени уметници оставили су дубок траг на југословенске уметнике тог времена који су, захваљујући студијама у Прагу почетком тридесетих година прошлог века, имали прилику да се директно упознају са идејним, формалним, садржајним и естетичким аспектима њихових театарских поставки (према Весић 2012). С тим у вези, посебно треба нагласити централност Буријанове улоге у овом процесу имајући у виду чињеницу да је овај уметник паралелно са позоришним продукцијама радио на теоријској експликацији свог рада, као и да је улагао напоре у реализовање сарадње између позоришних редитеља, критичара и теоретичара из различитих земаља, укључујући и Краљевину СХС/Југославију.

Генеза идеје политичког театра у критичкој теоријској нарајивима у међуратној Југославији

Слично другим европским земљама, и у Краљевини СХС/Југославији је обликовање идеје и праксе политичког театра било везано за уметнике из левичарских интелектуалних и уметничких кругова који су били блиско повезани са активностима Комунистичке партије. Имајући у виду специфичан положај ове групације у југословенској јавности почев од раних двадесетих година прошлог века до попуштања Шестојануарске диктатуре краља Александра од 1931. године, не изненађује чињеница да је интензивирање рада на развоју политичког театра на овом подручју започето тек око средине тридесетих година.

Таквој динамици допринео је и специфичан сплет околности у „кругу левице“ – најпре треба поменути повратак неколико високопозиционираних припадника Комунистичке партије Југославије са студија у Чехословачкој (1933/1934) заинтересованих за проналажење нових видова пропагандне делатности са ослонцем на уметничке праксе, а затим и усвајање стратегије Народног фронта од 1935. године што је, поред осталог, подразумевало ослањање на културне и уметничке активности у циљу ширења политичког утицаја (детаљније о томе у Весић 2016: 173–179).

Неколико појава је, према нашим увидима, предодредило особен карактер формирања политичког театра у Краљевини СХС/Југославији у односу на друге средине. Поред осталог, чињеница да је деловање Комунистичке партије Југославије било забрањено, као и да је постојао строг надзор над ширењем марксистичких уверења у јавном пољу, условила је фокусирање поклоника и креатора политичког театра првенствено на сферу аматеризма, тачније на мали број радничких, женских, омладинских и академских трупa којима су имали приступ (према Весић 2016: 173–179). Такође, није неважно ни то да је насупрот другим земљама у којима су водећу улогу у постављању темеља политичког театра имали позоришни уметници и књижевници, у Краљевини СХС/Југославији то место припало појединцима из поља музике – музичким стручњацима, извођачима и критичарима. То је, како ћемо видети, био један од разлога њихове усредсређености на мањи број сценских форми у којима је музика заузимала готово доминантно место без искорачивања у сложеније творевине са израженијим синтетичким потенцијалом какве су неговане међу припадницима левичарских авангардних кругова на тлу Европе.

У контексту процеса експанзије политичког театра у међуратној Југославији од изузетног значаја је била личност Војислава Вучковића (1910–1942) – композитора, диригента, музиколога и критичара, који је не само допринео теоријском фундирању ове појаве него и њеној практичној разради преносећи своја сазнања и искуства на друге заинтересоване појединце првенствено у Београду. Као што је познато, Вучковић је још у току студија у Прагу почео да се интересује за марксистичке интерпретације уметности и временом је постао један од главних идеолога Комунистичке партије Југославије и њен највећи ауторитет за музичка питања до почетка Другог светског рата. Он је међу првима у оквиру левичарске, тачније радикалнолевичарске струје показао значитељну везу са могућностима развијања различитих типова музичко-сценских форми које би допринеле, с једне стране, превазилажењу ограничења индивидуалистичко-идеалистички усмерене грађанске уметности и њених актуелизација, а, с друге стране, стварању темеља

нове уметности дубоко прожете критиком друштвене стварности. С тим у вези, Вучковић је паралелно радио на теоријском разматрању уметничких, политичких, културних и друштвених потенцијала политичких театара насталих у Европи и Совјетском Савезу, као и на конкретној елаборацији сопствених гледишта – најпре у сарадњи са групом студентата у оквиру Београдског универзитета (од 1934. до 1937. године), а затим у оквиру секције Академског позоришта (1937–1938). Поред Вучковића, значајну улогу у овом процесу имао је и његов велики поштовалац и следбеник Павле Стефановић (1901–1985) – естетичар, музички критичар и диригент, који је, осим што се надовезао на практичне разраде идеје политичког театра свог млађег колеге, посредно дао допринос теоријским расправама посвећеним овој теми. У том контексту, од изузетне важности је његова полемика са театрологом и историчарем књижевности др Милошем Савковићем која је вођена у листу *Правда* током 1938. године (вид. Савковић 1938а, б; Стефановић 1938а, б, в).⁴

Уколико се Вучковићеве текстови посвећени трагањима за новим уметничким и музичким изразом, као и поменута полемика између Стефановића и Савковића, посматрају као репрезентативни узорак у оквиру критичкотеоријских наратива о политичком театру на југословенском тлу, битно је размотрити следеће: разумевање и вредновање позоришних тенденција у предратној и међуратној Европи и Русији / Совјетском Савезу, поимање прикладности одређених сценских форми у процесу обликовања нове уметности и музике и, коначно, схватање њихових формалних, садржајних, естетичких, политичких и друштвених потенцијала или ограничења.

Осврћ на критичкотеоријски наратив о политичком театру у међуратној Југославији

Имајући у виду Вучковићеве радове који су настали од 1933. године до 1938. године на темељу промишљања прогресивне уметности, позоришта и музике, уочава се њихова јасна разграниченост. Тако се, на једној страни, групише низ списа чији су циљ критичко приказивање

⁴ Вучковић и Стефановић нису једини аутори који су се бавили проблемом политичког театра на овим просторима. Готово деценију пре него што су они започели рад на развијању хорске/колективне рецитације, о оваквим и сличним појавама опсежно је писао књижевник и публициста Аугуст Цесарец. Пратећи у дужем временском периоду (двадесете и тридесете године прошлог века) тенденције у пољу уметности, културе и политике, у Совјетском Савезу, Цесарец је више пута скретао пажњу управо на различите форме политичког театра укључујући и оне које су се ослањале на једну врсту колективне рецитације. С тим у вези, треба посебно издвојити његове чланке „Boljševizam i kultura“ (*Nova Evropa*, 3/4, 1923), „Teatar i ruska revolucija“ (*Savremenik*, 1923), „Serjožnikov i njegov teatr čteca“ (*Književna republika*, 1926) (према FLAKER 1961).

и осврт на савремена позоришна струјања. Међу њима треба поменути следеће текстове: „Прашко Ослобођено позориште“ (1935), „Савремено позориште“ (1937?), „Позоришни фестивал D37 у Прагу“ (1937) и „Commedia dell'arte данас“ (1937). Другу групу чине текстови посвећени историјату, карактеристикама и уметничком, политичком и друштвеном капацитету колективне рецитације као сценске форме – на пример, „Умјетност колективне рецитације“ (1936) и „Umetnost horske recitacije“ (1936). Најзад, битна је и трећа група текстова у којима су начињени покушаји теоријске поставке нове уметности и музике и, уједно, форме политичког театра – ту спадају „Zeitstück-revija, kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza“ (1933), као и „Umetnost kolektiva“ (1934). Премда омеђени разликама у перспективи аутора, то јест његовом неједнаком акцентовању одговарајућих димензија политичког театра (историјског, културног, теоријског и емпиријског), општи је утисак да је наведеним списима заједничка тенденција ка преплитању критичарског, историјског и теоријског наратива.

На основу анализе Вучковићевих становишта у издвојеним категоријама текстова, уочава се неколико важних појава. Пре свега, евидентна је његова наклоњеност према уметничким подухватима прашких авангардних уметника тог времена који су у више наврата издвајани као примери адекватног разумевања функције савремене уметности, те начина решавања њених формалних, садржајних, идејних и естетичких изазова. С тим у вези, Вучковић је у изразито афирмативном виду посматрао постигнућа, с једне стране, Восковеца и Вериха, а, с друге стране, Буријана видевши у њима путоказе за реализовање идеала прогресивне уметности (вид. у Вучковић 1968а, в, г, д). Насупрот томе, у сасвим другачијем светлу су сагледавана авангардна театарска настојања Макса Рајнхарта (Max Reinhardt), Всеволода Мејерхолда (Всеволод Мейерхольд), Александра Таирова (Александр Таиров) и других. Наиме, не увиђајући у поставкама наведених аутора тежњу ка прожимању уметности и друштвене критике, већ искључиво потребу за „деконструисањем“ грађанског театра као таквог, Вучковић је у њима опажао опасност од самоизоловања позоришта, његовог удаљавања од савремених појава и проблема и, истовремено, од културних потреба шире популације (Vučković 1934; Вучковић 1968в). Коначно, потребно је истаћи његову заинтересованост за проналажење оних врста уметничких форми које би на одговарајући начин задовољиле прогресивне тежње у југословенској средини. С тим у вези, од особите важности је Вучковићево темељно разматрање уметничких, политичких, друштвених потенцијала хорске, односно колективне рецитације и њеног развијања у пракси аматерских студентских, радничких, женских и омладинских трупa.

Вучковићеве оцене различитих авангардних тенденција у Европи и Совјетском Савезу, као и погледи на југословенски контекст изнети у дискусијама о прогресивној уметности или, прецизније, политичком театру, проистицале су из његовог специфичног схватања функције савременог позоришта и уметности у друштву које је било утемељено на постулатима дијалектичког материјализма. На основу сопствене верзије марксистичке естетике коју је развијао у дужем временском периоду (од 1933. до 1941), Вучковић је као једино смислену и оправдану у датом историјском тренутку поимао друштвено ангажовану уметност (детаљније о томе вид. Весић 2012; 2016: 263–275, 279–290). Оваква врста уметности, судећи према ширем корпусу његових расправа (вид. Весић 2016: 263–275, 279–290), није имала јасно дефинисане оквире ни у теоријској ни у емпиријској равни, али су се њени обриси уочавали у великој мери у остварењима Восковеца, Вериха и Буријана и, потенцијално, у иновативној уметничкој употреби камерне опере, цртаног филма и хорске/колективне рецитације.

Када је реч о позоришним творевинама наведених прашких уметника, следећи елементи су били кључни за Вучковића – најпре, њихова актуелност и потреба за освртом на савремене друштвене и политичке појаве, потом, новаторски приступ ревијској форми и ефектно синтезисање различитих уметности, и, најзад, обраћање бројним друштвеним слојевима. У случају Восковеца и Вериха, он је нарочито истицао њихову способност да „кроз дадаистички смех, кроз апсурд аутоматизације и механизације човека, да(ју) одушк(а) свом несвесном револту против друштвених односа као мотива те аутоматизације човека“ (Вучковић 1968а: 622) заједно са тежњом да изазову интересовање ширих слојева и борбом „против реакције“ (1968а: 624). Иако је у текстовима из прве половине тридесетих година критички сагледавао музичку подлогу комада извођених у Ослобођеном театру, односно заступљеност цез музике за коју је сматрао да је „укалупљена“ и уједно реакционарна у погледу хармоније, мелодије и ритма (1933: 292), касније је овај аспект изгубио на значају у корист њихових формално-садржајних квалитета. То се, с једне стране, може објаснити Вучковићевим уверењем да је могуће изоставити цез музику из ревијских форми без негативног ефекта по целину, штавише, уз њихово унапређење (1933: 292), а, с друге стране, фокусирањем на шири допринос Восковцевих и Верихових творевина.

Када је реч о радовима Емила Буријана, наглашавана је уметникова способност да осавремени позоришне комаде из прошлости, да вешто употребљава сценске ефекте и да реализује сценске поставке на високом уметничком нивоу. Поред тога, Вучковић је нарочито издвајао Буријаново настојање да окупи авангардне уметнике из различитих

земаља и упозна их са сопственим искуствима и резултатима кроз организовање Међународног позоришног фестивала D37 и пропратне стручне конференције (вид. Вучковић 1968г, д). Изузев достигнућа у контексту великих форми, за Вучковића је не мање значајна била делатност овог уметника у развијању хорске/колективне рецитације, тачније његов рад на такозваном *Voice-band*-у (вид. Vučković 1934; Вучковић 1968б).

У којој мери је Вучковић био упознат са естетичким, формалним и садржајним елементима форме *Voice-band*-а није могуће сасвим прецизно одредити на основу његових списа. Наиме, он се у два наврата, у веома сажетом виду позвао на ову врсту Буријанових творевина најпре у контексту разматрања савремених агитационих форми (Vučković 1934), а затим и у склопу представљања карактеристика хорског/колективног рецитовања (Vučković 1936; Вучковић 1968б). У овим случајевима Вучковић се није упуштао у критичко сагледавање резултата прашког уметника у овој области, нити њихових музичкосценских својстава. Та чињеница је од посебне важности имајући у виду теоријски и практичан рад на хорској/колективној рецитацији овог стручњака као варијанти политичког театра погодној за примену у југословенској средини. Заправо, Вучковићево непозивање на потенцијалне уметничке узор, као и изостанак опширније дискусије о њеним естетичко-формалним и идејним оквирима, представља отежавајућу околност имајући у виду ширу контекстуализацију ауторових поставки.

Упркос томе, на основу критичкотеоријских списа овог аутора могуће је реконструисати упоришне тачке његове замисли хорске/колективне рецитације као истовремено уметничког и агитационо-пропагандног облика. Оне би обухватале следеће: 1. важност синтетичког карактера рецитационе творевине, тачније ослоњеност на прожимање различитих врста уметности и уметничких професија у процесу стварања, 2. друштвену актуелност кроз употребу друштвено ангажованих предлога, 3. могућност прилагођавања дистинктивним извођачким ситуацијама (извођење на сцени и у различитим типовима простора; аматерско и професионално извођење), 4. отвореност ка ширим друштвеним слојевима. За Вучковића је, чини се, од изразитог значаја била избалансираност између уметничких и агитационих елемената у оквиру ове форме, тачније довођење тих елемената у одговарајући склад који би омогућио да сви њени квалитети дођу до изражаја – почев од синтетичности до пријемчивости. Овакав резултат био је, према његовом мишљењу, достижан искључиво кроз спрегу низа фактора. Пре свега, било је неопходно коришћење „неиндивидуалистичке“ поезије – „поезије која не представља израз појединца, израз његове заробљене мисли и његове дефектне слике стварности, већ значи манифестацију

потреба, мишљења и осјећања широких слојева народа, осјећања народних маса, његове огромне већине“ (Вучковић 1968б: 626), а осим тога и успостављање „савршене радне дисциплине“ ансамбла и свих оних који учествују у процесу стварања и извођења попут „диригент(а), помоћног диригент(а), сликар(а)-декоратер(а), руководитељ(а) свјетлости, композитор(а), литерарн(ог) стручњак(а), техничко(г) особљ(а) итд.“ (1968б: 628). Битан предуслов за креирање успеле хорске/колективне рецитације, сходно Вучковићевим схватањима, био је и рад диригента, односно његова вештина да „контролира сваки покрет, сваки знак, сваку мимику колектива и појединаца, да инструментира пјесму, да изравнава динамичку линију појединих скупина колектива, да успоставља континуитет и везу између строфа, да прилагоди своје захтјеве средствима које му стоје на располагању“ (1968б: 627–628).

Централност његове улоге спрам улоге других врста уметника представља важну компоненту поставке овог аутора из више разлога. Најпре, истицањем диригента као кључног носиоца у обликовању и извођењу рецитационе форме на извештан начин имплицира доминантност позиције музике у овим процесима. О томе на сликовит начин говори управо Вучковићев текст „Умјетност колективне рецитације“ (/1936/; Вучковић 1968б) у оквиру којег је значајан део посвећен упутствима за рад са рецитационим хором намењеним диригентима, док је допринос уметника других профила остао неразјашњен. Инсистирање на квалитету музичког сегмента ове форме сведочи о проблематичности третмана „синтетичког“ принципа у њеним практичним разрадама, тачније о Вучковићевој усредсређености на решавање изазова првенствено из области музике и, последично, занемаривање различитих сценских аспеката. Премда неравноправан однос између уметности у рецитационим творевинама свакако није представљао идеал ка коме је овај аутор тежио у својим теоријским разматрањима, стиче се утисак да је његово искуство у раду са аматерским ансамблом при Београдском универзитету утицало на удаљавање од првобитне синтетичне концепције, односно на акцентовање музичке димензије, што се, поред осталог, уочава у садржају списка посвећених овој појави. Томе је, претпостављамо, поред Вучковићеве уже специјалности, могао да буде узрок разумевање сложености практичне примене прожимања уметности у оквиру хорске/колективне рецитације, то јест немогућност прецизног дефинисања поретка уметника у процесу стварања и извођења нарочито у аматерској сфери. У таквим околностима је, чини се, везивање за познате, традиционалне форме хорског певаштва могло да послужи као погодно полазиште за комплекснији рад на инкорпорирању различитих врста уметности и усложњавању естетичко-формалног хоризонта хорских/колективних рецитација.

С обзиром на чињеницу да је након 1938. Вучковић постепено почео да усваја принципе новог реализма (социјалистичког реализма), његово интересовање за елаборацију уметничкопропагандних форми, то јест варијанти политичког театра намењених првенствено аматерским трупам и ширим друштвеним слојевима, почело је да јењава. Услед чињенице да је овај аутор престао да ради на даљој елаборацији замисли хорске/колективне рецитације (како теоријски, тако и практично) као и да после 1936. године није имао потребу да улази у детаљнија разматрања с тим у вези на основу искуства рада са аматерским ансамблом, тешко је утврдити у којој је мери овакав вид истовремено уметничког и друштвеноактивистичког делања испунио његова очекивања и уједно потврдио сврсисходност у контексту развијања прогресивне уметности. Непостојање опсежнијих рефлексивних о овој врсти политичког театра из угла појединца који је паралелно постављао теоријске основе и непосредно доприносио у његовом обликовању, представља посебан проблем у процесу сагледавања ове појаве у међуратној Југославији не само из историјског него и уметничкотеоријског, идејног, културног и других углова.

Донекле је могуће реконструисати недовољно јасне сегменте Вучковићевог наратива на индиректан начин – у овом случају, кроз наводе из малобројних, али значајних текстова Павла Стефановића посвећених хорској/колективној рецитацији. С тим у вези, особиту важност, поред већ поменуте полемике са др Милошем Савковићем (1938), имају и послератна сећања на рад аматерског говорног хора при УРУГ „Абрашевић“ (1959, 1980). Захваљујући подацима које је изнео Стефановић, олакшано је утврђивање Вучковићевих теоријских и уметничких узора када је реч о политичком театру, а потом и појединости око његове актуелизације у аматерској сфери међуратне Југославије.

Наиме, судећи према освртима овог естетичара, у поставци хорске/колективне рецитације на овим просторима битно место имали су уметнички експерименти Александра Таирова, Емила Буријана, али и извесног Протасова. Естетички, формални и идејни постулати на које су се ослањали посебно Буријан, а у извесној мери и Протасов, послужили су као основа југословенским уметницима и интелектуалцима из које је требало да се развије овај специфични вид политичког театра. Иако је Стефановић био јаснији од Вучковића у издвајању узора, он је такође избегао да укаже на то који су елементи формално-садржајног карактера преузимани или одбацивани и из ког разлога. Ипак, из његових детаљних описа изнетих у критичким (Стефановић 1938б) и мемоарским текстовима (Стефановић 1980) може да се закључи у ком правцу се одвијао рад на хорској/колективној рецитацији, тачније како су третирани поједини елементи ове форме. Судећи према Стефанови-

ћевим описима и коментарима, сасвим је извесно да је наведеној варијанти политичког театра у југословенској средини приступано првенствено као музичкој творевини, што додатно потврђује оцене које смо изнели у вези с Вучковићевим радом у овој области.

Наиме, упркос истицању идеала синтетичности као кључног у обликовању хорске/колективне рецитације, чини се да је пажња придавана постизању озбиљних музичких резултата у аматерским трупима и, уједно, тежња ка константном усложњавању музичке структуре, доводила у сумњу посвећеност његовој реализацији. С тим у вези, илустративан је пример припреме и извођења песме „Друже, буди спреман!“ на коју се Стефановић детаљно осврнуо (1980: 5). У овом случају је, према његовом мишљењу, „сложеност технике хорског рецитовања понајдаље отишла“, што се могло видети на основу чињенице да је „динамика (...) била издиференцирана, промена у тембризацији групних гласова веома учестана, ритмички проток текста строго фиксиран, чак до границе механичког ефекта, а полифонија стихова (...) подигнута до трогласа, са имитационим поступком постепеног формирања гласовних слојева, што вероватно представља опасну крајњу границу линеарне сложености, у којој, ипак, разумљивост текста не сме бити доведена у питање“ (1980: 5).

Имајући овакве и сличне констатације у виду, не изненађује да је позоришни критичар и историчар др Милош Савковић, премда наклонљен левичарским круговима и авангардним померањима граница у сфери театра, изнео низ критика на рачун Стефановићевог (те, сходно томе, и Вучковићевог) разумевања хорске/колективне рецитације. Реагујући на Стефановићев текст посвећен извођењу рецитационих творевина на ђачкој Вуковој прослави у чему је и сам учествовао (Савковић 1938а), он је закључио да су покушаји овог естетичара у области политичког театра проблематични из више разлога. Према Савковићевом мишљењу, Стефановић је у свом раду прејак акценат стављао на музичку основу, потпуно запостављајући драмске аспекте (1938а: 12), а, осим тога, своја рецитациона остварења је у превеликој мери заснивао на принципима „наслеђени(м) из камерног стила музичке прошлости (солисти, дуети, виолина, клавир)“. Такав приступ претио је да говорни хор – „мас(у) (која) има своју физиологију и динамику материје“, паралише „стари(м) обрасци(ма) музик(е), створени(м) под другим условима“. Иако је музика неизбежан и битан садржај ових сценских форми, како је веровао Савковић, то ипак не оправдава њену „фетишизацију“ и тенденцију да се „гласови схвате као ‘мистична’ снага“. Уместо тога, он се залагао за симплификовање музичког парта у хорским/колективним рецитацијама не само ради стављања у фокус драмског елемента,

него и због њихове потенцијално значајне културне улоге. Наиме, ова форма је:

нешто што ће брзо продрети свуда, у село, на њиву, у рибарску барку, у групе пастира и радног народа. За њих је драмска страна много важнија, јер су они у додиру са најгрубљом стварношћу, у акцији савлађивања живота, у једноставном ритму најтежих напора. Шта њима могу рећи камерни стил и компликоване форме стилизованог говора? А напротив, они ће својим ритмом и својом динамиком обогатити стил хорских рецитација, ако им се одозго, из теорије, не наметну принципи њима не-сродног стила. Симплицистичке форме ће још бити и погодније за нај-непосредније стварање на терену, за брзо образовање говорних хорова, далеко од уметничких центара, далеко од стручњака. А управо „стручњацима“ интелектуалистичко-уметничка скепса не допушта ту врсту рада, поред претенциозности коју они нехотице стављају у први ред. (Савковић 1938а: 12).

Савковићева и Стефановићева полемика вођена у мају и јуну 1938. године у листу *Правда* од изузетне је важности за сагледавање развоја политичког театра у међуратној Југославији. Осим прилике да се ближе одреде поетичко-естетички оквири хорске/колективне рецитације на југословенском тлу и модели из којих су проистицали, сукоб мишљења двојице левичара омогућио је да се постигнућа на овом пољу сагледају из другог угла – дакле, не само из позиције њихових креатора и пропагатора што је најчешће био случај, него и из перспективе информисаних посматрача. Захваљујући томе, извесне тврдње поклоника рецитационих творевина у вези са распрострањеношћу и масовном популарношћу ове форме доведене су у питање, док је претпоставка о удаљавању од синтетичности на коју упућују поједини њихови текстови додатно оснажена.

Закључна разматрања

Иако је развој политичког театра у међуратној Југославији представљао просторно и временски, те културно и друштвено ограничен феномен који, судећи према расположивим изворима, није наишао на масовни одзив нити је успео да се отргне из уских оквира аматерске сфере у престоници, његова појава није занемарљива потврђујући, с једне стране, тежњу појединаца и група из ове средине ка укључивању у глобално значајне уметничке тенденција тога доба и, с друге стране, њихову спремност да их актуелизују, макар и у редукованом виду. Из те перспективе гледано, подухвати у области хорске/колективне рецитације које су иницирали припадници левичарских кругова од 1934.

до 1938. године заслужују пажњу у виду опсежније анализе њихових историјских, културних, идејних и естетичких димензија.

С обзиром на нашу усредсређеност на критичкотеоријске наративе о политичком театру, те, самим тим, на претежно опште естетичке карактеристике уметничко-агитационих форми које су неговане на југословенском тлу, циљ је био да се оне систематизују, објасне, контекстуализују и критички размотре. Други, не мање важни аспекти, попут извођаштва и рецепције хорских/колективних рецитација, репертоарских одабира и музичких решења захтевају већу истраженост ове појаве, тачније прецизно историографско оцртавање хронологије догађаја, личности и институција и идеја које у овом тренутку није доступно. Иако можда не први корак у том погледу, сагледавање критичкотеоријских наратива о рецитационој сценској форми било је значајно за позиционирање политичкотеатарских покушаја у међуратној Југославији у ширим оквирима, то јест кроз поређење са стремљењима у тој области у Совјетском Савезу, Вајмарској републици / Трећем рајху, Чехословачкој и другим земљама.

Као што смо истакли, опредељење за мање форме и аматерску сферу југословенских уметника и стручњака било је мотивисано политичким, културним, као и поетичким разлозима. Премда су о томе само повремено дискутовали, и Вучковић и Стефановић намеравали су да кроз рецитационе хорове као облике политичког театра истовремено допру до ширих слојева, да остваре јединство уметничких и политичких идеала и, најзад, да створе основу за будућу прогресивну уметност – лишену грађанских вредности, те формалних, садржајних и идејних ограничења буржоаске уметности. У том процесу, највише су се ослањали на искуства чехословачких уметника и делимично руских о којима су, претпостављамо, имали сазнања искључиво из секундарних извора. Иако у теорији заинтересовани за ревитализацију концепта свеукупног уметничког дела само на другачијим идејним основама, поклоници хорске/колективне рецитације у међуратној Југославији ипак су се кроз праксу знатно удаљили од тог циља. Тако је, уместо синтетичне уметничке форме, добијена једна врста музички осавремењеног хорског комада што је, како претпостављамо, произлазило из њихове основне професионалне усмерености, као и генерално сужених могућности за рад.

Циклична путања коју су прошли креатори политичког театра на југословенском простору – од теоријских промишљања до практичних разрада и модификовања теорије, важна је не само за разумевање овог конкретног феномена, већ има и шире импликације. Наиме, својеврстан „половичан“ успех, или чак неуспех према мишљењу савременика у креирању синтетичке уметничке форме која би била пријемчива ширим

слојевима и истовремено на задовољавајућем естетском нивоу, може да има значаја уколико се посматрају бројни слични покушаји у вези са обликовањем радничке уметности (радничког позоришта, музике, књижевности), као и социјалне уметности у међуратном периоду и након Другог светског рата. Разлози због којих хорске/колективне рецитације нису испуниле зацртане циљеве верујемо да барем делимично упућују на спрегу узрока који су отежавали актуелизовање идеала „социјалистичког хуманизма“ у наведеном периоду, нарочито у вези са партиципирањем ширих слојева у уметничким подухватима.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕСИЋ, Ивана. „Музика у бескласном друштву: делање чланова и симпатизера Комунистичке партије Југославије (КПЈ) на теоријском и практичном утемељењу новог музичког поретка (1919–1941).“ *Музикологија* св. 13 (2012): 27–52.
- ВЕСИЋ, Ивана. *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: утицај идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елити* (докторска теза у рукопису). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, SOC DD 122, 2016.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Прашко ‘Ослобођено позориште’.“ У: *Ситудије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968а, 622–624.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Умјетност колективне рецитације.“ У: *Ситудије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968б, 625–628.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Савремено позориште.“ У: *Ситудије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968в, 629–633.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Позоришни фестивал ‘Д37’ у Прагу.“ У: *Ситудије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968г, 634–637.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Commedia dell’arte – данас.“ У: *Ситудије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968д, 638–642.
- САВКОВИЋ, МИЛОШ. „После ђачке Вукове прославе. Говорни хорови ће продрети свуда, у село, на њиву, у рибарску барку, у групе пастира и радног народа.“ *Правда* 22. 5. 1938а: 15.
- САВКОВИЋ, МИЛОШ. „Г. Милош Савковић одговара Г. Павлу Стефановићу.“ *Правда* 3. 6. 1938б: 12.
- СТЕФАНОВИЋ, ПАВЛЕ. „Уметност хорског рецитовања на Вуковој прослави.“ *Правда* 12. 5. 1938а: 13.
- СТЕФАНОВИЋ, ПАВЛЕ. „Одговор г. др. Милошу Савковићу.“ *Правда* 25. 5. 1938б: 17.
- СТЕФАНОВИЋ, ПАВЛЕ. „Одговор г. др. Милошу Савковићу.“ *Правда* 4. 6. 1938в: 12.
- BURIAN, Jarka M. „D34–41.“ *The Drama Review: TDR*, Theatrical Theory Issue, св. 4 (1976): 95–116.
- CLYBOR, Shawn. *Prophets of Revolution: Culture, Communism, and the Czech Avant-Garde, 1920–1960* (докторска теза у рукопису). Еванстон: Универзитет Northwestern (САД), 2010. Преузето из базе *ProQuest Thesis&Dissertations*.
- DEAK, František. „Blue Blouse (1923–1928).“ *The Drama Review: TDR*, Russian Issue, св. 1 (1973): 35–46.
- FLAKER, Aleksandar. „A. Cesarec, témoin des transformations de l’art soviétique pendant les années vingt.“ *Cahiers du monde russe et soviétique* св. 4 (1961): 434–446.
- MALLY, Lynn. „Autonomous Theater and the Origins of Socialist Realism: The 1932 Olympiad of Autonomous Art.“ *The Russian Review* св. 2 (1993): 198–212.

- MALLY, Lynn. *Revolutionary Acts: Amateur Theatre and the Soviet State*. New York: Cornell University, 2000.
- MALLY, Lynn. „Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics.“ *Jahrbücher für Geschichte Öst-europas Neue Folge* св. 2 (2003a): 236–253.
- MALLY, Lynn. „Exporting Soviet Culture. The Case of Agitprop Theater.“ *Slavic Review* св. 2 (2003b): 324–342.
- MELCHINGER, Siegfried. *Povijest političkog kazališta*. Prev. Vida Flaker. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989.
- PISCATOR, Erwin. *Le Théâtre Politique*. Paris: L'Arche, 1962. [1929]
- PISCATOR, Erwin. *Političko kazalište*. Prev. Nenad Popović. Zagreb: Cekade, 1985.
- STEFANOVIĆ, Pavle. „Sećanje na rad sa govornim horom ‘Abraševića’.“ *Književne novine* 27. 3. 1959: 2–3, 13.
- STEFANOVIĆ, Pavle. „Govorni hor ‘Abrašević’ 1936–1938.“ Београд: Лични фонд Павла Стефановића, 1980. (чланак је објављен у виду фелтона у *Полицици*, 3, 4. и 5. децембра 1980. године).
- VIŠKOVIC, Vojislav. „Zeitstück-revija, kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza.“ *Zvuk* св. 8/9 (1933): 290–299.
- VIŠKOVIC, Vojislav. „Umetnost kolektiva.“ *Zvuk* св. 5 (1934): 172–178.
- VIŠKOVIC, Vojislav. „Umetnost horske recitacije.“ *Brazda* св. 2 (1936): 51–55.

Ivana S. Vesic

REFLECTIONS OF THE IDEA OF POLITICAL THEATER IN THE KINGDOM OF SERBS, CROATS AND SLOVENES/KINGDOM OF YUGOSLAVIA: AN OVERVIEW OF THE CRITICAL AND THEORETICAL NARRATIVES

Summary

The idea of political theater expanded massively in the aftermath of the October Revolution becoming popular in leftist circles in various European countries, especially in Germany and Czechoslovakia. Many artists and intellectuals saw a great potential in agitprop forms not only in transforming the traditional methods of political propaganda, but also in dismantling the existing artistic models of expression and performance. The possibility of combining a harsh social critique with the improvisatory structure and direct approach to the audience made new agitprop genres, such as “living newspaper” and “Blue Blouse”, inspirational and stimulating for different kinds of artistic experiments. Although these genres were developed both in the sphere of professional and amateur art, their wider social and cultural value was primarily the result of growing presence among amateur workers’ troupes particularly in Soviet Union and Germany. While the distinctive forms of political theatre were deeply influenced by the changing tendencies in the Soviet political and cultural life, especially between the First Five Years’ Plan period (1928–1932) and burgeoning socialist realism (since 1934), its actualizations in different parts of Europe depended on the intertwining of Soviet and local sociopolitical circumstances.

Despite the fact that leftist and particularly communist circles were under continual oppression in the Kingdom of SCS/Yugoslavia since 1921, their activities started to increase in Yugoslav public sphere since the early 1930s. Owing to the appearance of a group of young musicians and music intellectuals who openly supported political and cultural programme of the Communist Party of Yugoslavia at the time, a great shift took place in the approach to using artistic and cultural forms for broader (social and cultural)

purposes. Therefore, a sudden rise of interest for political theater, both in theory and practice, represented a logical outcome. Among the leftist intellectuals who took part in this process the most important was Vojislav Vučković who, since 1933, initiated theoretical discussions on the “choral/collective recitation” and its practical elaborations. Along with Vučković, important role in the development of this type of political theater belonged to Pavle Stefanović who appropriated Vučković’s ideas and general approach and cultivated them through the work with amateur speech choirs in Belgrade workers’, youth and women societies.

Although both Vučković and Stefanović aimed at treating the “choral/collective recitation” as a synthetic artistic form with strong inclination towards both social critique and broader social strata, their critical and theoretical papers revealed an antipodal tendency particularly in the aesthetical realm. Actually, both music intellectuals displayed an affinity to less synthetic and, at the same time, more musically complex creations in their work with amateur troupes which was contrary to the ideals they propagated. Among other things, the discrepancy between theory and practise was commented upon in negative terms among the contemporaries, particularly by a theatrical historian and critic Miloš Savković.

According to the findings of this analysis, problems that surrounded the foundation and development of political theater in interwar Yugoslavia represent an important phenomenon not only in the reserch of diversity of local manifestations of this kind of artistic form, but also in the explorations of fruitlessness of manifold attempts aimed at creating a specifically workers’ art as well as “social art” in interwar and post-WWII period.

Keywords: political theater, choral recitation, speech choir, Vojislav Vučković, Pavle Stefanović, Kingdom of SCS/Yugoslavia.

МИЛЕНА М. ЛЕСКОВАЦ

Српско народно позориште, Нови Сад*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

РЕДИТЕЉСКИ РАД БОРИВОЈА ХАНАУСКЕ**

САЖЕТАК: Боровоје – Бора Ханауска важи за једног од најбољих редитеља Српског народног позоришта. Анализа његовог рада незаобилазна је у проучавању делатности Српског народног позоришта у периоду после Другог светског рата. У нашем најстаријем националном театру Ханауска је остварио тридесет режија и оставио неизбрисив уметнички траг у историји овог театра. Расветљавањем његовог уметничког рада и анализом његове редитељске естетике доприносимо развоју театрологије, али и историји нашег позоришта, као и режији уопште. Послератна режија се интензивно развијала захваљујући доласку школованих редитеља, међу којима значајно место заузима и Бора Ханауска.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Боровоје Ханауска, редитељ, режија, позориште, драмски текст, представа.

*Српско народно позориште, глумци, проба,
сценографија*

Позоришни редитељ Боровоје Ханауска (1915–1968) незаобилазан је у проучавању делатности Српског народног позоришта (СНП) у периоду после Другог светског рата.¹ Ханауска је од 1945. до 1967. (са прекидом

* milenena.ns@gmail.com

** Студија је резултат рада на пројекту *Први послератни редитељи Српског народног позоришта* који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ О Ханаускином раду са театролошког гледишта до сада су писали: Влада Поповић у књизи *Зайиси из позоришта*, Нови Сад 1982, 115–118, у којој је дао кратке портрете позоришних стваралаца међу којима је и портрет Боровоја Ханауске; Лука Дотлић у књизи *Из нашег позоришта старој*, Нови Сад 1982, у којој је сакупио различите текстове из историје позоришта и само спомиње Ханауску у оквиру послератних редитеља; Петар Марјановић, *Новосадска позоришна режија (1945–1974)*, Нови Сад 1991, 43–51, у којој описује рад деве-торице редитеља СНП-а међу којима је и Ханауска. Поводом Ханаускине смрти, али и годишнице од смрти, изашло је неколико пригодних текстова у којима су се аутори кратко осврнули на Ханаускин рад: Лука Дотлић, *Бора Ханауска*, Дневник, Нови Сад, 6. IV 1969. и Миленко Шуваковић, *Редитељ Боровоје Ханауска*, Позориште, Нови Сад, 25. III 1974. У

од 1948. до 1952, када је био редитељ Народног позоришта у Сарајеву) у Српском народном позоришту режирао тридесет представа. Од тридесет представа шеснаест је радио на основу домаћег драмског текста, а четрнаест на основу стране драмске литературе. Представе су рађене на основу двадесет и седам драмских текстова. Наиме, *Покондирену њику* Јована Ст. Поповића је режирао три пута, а *Покојника* Бранислава Нушића два пута. Поред ова два драмска текста, Ханауска је режирао још и: *Народни њосланик* и *Власи* Б. Нушића; *Кир Јања* Јована Ст. Поповића; *Међава* П. Будака; *Над њојом њоја* и *Тракџаи* о *слуџињама* Б. Чиплића; *Вук Бубало* Б. Њопића; *Шарена лонџа* И. Торкара; *Парасџос* у белом М. Антића и *Избирачица* К. Трифковића. Од иностраних писаца то су углавном класична дела, али ниједно дело није режирао више пута: *Туђе деџе* В. В. Шкварки; *Фиџарова женидба* или *Људи дани* П. О. К. де Бомарше; *Мисија мисџер Перкинса* у земљи *бољшевика* А. Е. Корнејчука; *Цврчак на оџњиџи* Ч. Дикенса; *Руско њиџање* К. М. Симонова; *Дон Жуан* Ж. Б. П. Молијера; *Музички њајаџи* Л. Зилахија; *Да ли је овуда њроџао млади човек?* П. Хануша; *Теџовирана ружа* Т. Вилијамса; *Физичари* Ф. Диренмата; *Доња Росџија* или *Говор цвећа* Ф. Г. Лорке; *Просџачка оџера* Б. Брехта и *Госџођа Бовари* Г. Флобера – Г. Батија.

Ханауска је дошао у СНП убрзо после рата, када се веровало у боље сутра, када су сви били пуни елана за рад и обнову земље. Али то је и период немаштине на свим пољима па и у култури, а самим тим и у позориштима. Он је у тој првој послератној години режирао пет представа, што показује са колико се ентузијазма приступило обнови позоришта. Припадао је школованим редитељима који су после рата започели професионални рад у државним позориштима и који су допринели развијању позоришне режије у СНП-у. Ханауска је један од послератних редитеља који мењају приступ позоришној режији у односу на дотадашњи. У то доба су у СНП-у режирали Јован Путник, Јован Коњовић, Јуриј Љвович Ракитин и Јосип Кулунџић, а касније долазе и Миленко Шуваковић, Димитрије Ђурковић и Дејан Мијач. Све су то били искусни позоришни људи. Ханауска је режију учио од Коњовића и Ракитина на Музичкој академији у Београду, на Позоришном одсеку, али и од познатог чешког редитеља Емила Буријана, када је био на студијама у Чехословачкој, на Високој уметничкој школи. Ханаускин почетак у СНП-у био је успешан, његова прва режија Нушићевог *Народног њосланика* (26. VI 1945) показала је да долази школован редитељ са новим идејама. Ханауска је сам рекао да је у Нови Сад стигао као већ фор-

припреми је обимнија студија о Боровоју Ханауски која ће садржати комплетан попис литературе везане за овог истакнутог редитеља.

миран редитељ, педагог и драматург (Ханауска, *Моје позоришће*, 4)². Већ првим режијама показао је свој професионализам у позоришном раду, али и посебност и специфичност редитељског израза.

На основу текстова по којима је радио представе, а који се чувају у Библиотеци СНП-а и у којима на маргинама препознајемо Ханаускин рукопис, можемо рећи да је поштовао драмско дело и да се текст драме од текста, односно предлошка представи, не разликује много. Важно је разликовати драмски текст од текста представе, односно предлошка за позоришну представу, јер драмски текст који је у ствари предлошак представи нужно мора имати различите квалитете у односу на литерарни текст, будући да се структурише по потпуно другачијим принципима и да је, што је од највеће важности, опредељен за сасвим другачији медиј и тип рецепције. Мале интервенције које су вршене на тексту биле су скоро увек само сажимање, односно скраћивање текста због дужине или темпа представе. Ханауска је прибегавао оваквим скраћивањима текста. Понекад је речи мењао неким сличним за које је сматрао да су адекватније и изражајније. Али све те измене нису мењале ни значење ни смисао, оне су служиле само за убрзање темпа представе или једноставно скраћење због дужине самог текста. Ханауска спада у редитеље који су у потпуности поштовали и пратили текст драме коју постављају на сцену. Послератни редитељи у нашим позориштима скоро су доследно поштовали драмски текст, па је и Ханауска припадао драмском театру. Ни за једну од тридесет представа које је поставио у СНП-у није имао драматурга нити некога ко је адаптирао текст, осим за две за које је он сам урадио драматуршку редакцију (за *Просјачку ојеру*) и редитељску обраду текста (за *Тракшај о слушкињама*). Обе ове представе за које је он урадио драматуршку, односно редитељску обраду текста постављене су на репертоар СНП-а двадесет и више година после рата када се полако мењао однос према тексту и када су почеле интервенције на тексту. Највеће измене извршио је на тексту *Тракшај о слушкињама*, где је осим скраћивања мењао и редослед сцена (Чиплић, *Тракшај о слушкињама*).³

Прве пробе је почињао са већ комплетно припремљеном представом до најситнијих детаља, што лако закључујемо на основу записа и цртежа на маргинама драмских текстова. У сачуваним дневницима проба на првој читањој проби увек је наведено да се читао цео драмски текст. Ханауска би на првој проби анализирао текст, објашњавао ликове и износио своју концепцију, а касније је заједно са глумцима

² Текст Боривоја Ханауске *Моје позоришће* је необјављен и као музејски предмет чува се у Позоришном музеју Војводине, инв. бр. 8479.

³ Прекуцан Чиплићев текст чува се у Библиотеци СНП-а под инв. бр. 1187/1 и 1187/3.

анализирао сцену по сцену и објашњавао карактере ликова. Већ од првих проба он је инсистирао на свим говорним модалитетима – на дикцији, на развојности, затим на интензитету и емоционалном набоју. Сматрао је да се на читаћим пробама морају савладати све ове нијансе јер ће глумцу бити лакше на мизансценским пробама када треба да савладава сценска кретања, а мање да мисли на текст. Због тога је инсистирао да глумци науче цео текст пре почетка мизансценских проба.

Ханауска се на првим распоредним пробама кретао по сцени водећи глумце по својим већ унапред до детаља утврђеним просторним линијама и тачкама. Изговарао је текст свих глумаца понаособ, инсистирао да одређени делови текста буду изговорени лицем, леђима, профилом или полупрофилом према партнеру или публици. То је све трајало док глумци нису савладали кретање по сцени, а кад његове мизансценске интервенције више нису биле потребне, одлазио је до редитељског пулта у гледалишту и нетремице посматрао дешавања на сцени и шапатом понављао текст сваког глумца. Све време док је тихо изговарао текст, режијска књига је била затворена, што потврђује чињеницу да је он знао напамет и целокупан текст и мизансценска кретања. Овакав начин рада и стварања представе није омиљен међу глумцима. Овакав рад грађења представе и улоге за глумца је скоро неприхватљив, јер се тиме умногоме поништава глумачка интерпретативна моћ. Многи глумци сматрају да су то неживљене глумачке амбиције редитеља, али му је ретко ко то и приговарао. Много касније неки од глумаца (Милица Радаковић, Мира Бањац, Тома Јовановић, Анђелија Веснић)⁴ истicali су да су им такве пробе, у којима је он до детаља објашњавао сваком од њих шта треба да ради, биле од непроцењиве користи. Док су радили читаће пробе, научио их је да откривају текст, његову слојевитост. На пробама је био врло захтеван, како каже Мира Бањац, скоро деспотски се односио према глумцима док не би заједно дошли до резултата, али је тако успевао да их натера да дођу до суштине улоге.

У то доба, пре премијере биле су обавезне тзв. контролне пробе којима су присуствовали угледни чланови уметничког савета, управник, помоћник управника и два редитеља СНП-а. На тим пробама су сви коментарисали представу, давали савете редитељу и евентуалне сугестије за мењање одређених делова, али се највише контролисало да ли је представа у складу са тадашњим политичким убеђењима. У разговорима су учествовали и сви актери представе. Ханаускиним представама никада није приписивано да су уперене против тадашњих убеђења, друштвеног уређења или појединца, али му је сугерисано да изме-

⁴ Разговоре са глумцима аутор је водио и снимао више пута током истраживања о Ханауски.

ни појединости у циљу боље представе. На свакој таквој контролној проби он је увек бранио свој концепт и скоро никада није усвајао примедбе.

Боривоје Ханауска је био и познат по специфичном раду са глумцима. Знао је тачно шта хоће од сваког појединачног глумца, унапред је осмислио сваки његов покрет и гест у датој представи. Како је он био и педагог, предавао глуму у Државној позоришној школи у Новом Саду, у рад са глумцима није волео и није дозвољавао да му се неко меша. Свој рад са глумцима сматрао је неприкосновеним и баш због тог свог става долазио је у сукоб са другим редитељима, поготово на тзв. контролним пробама. Међутим, никада тај његов категорични став није угрозио представу, нити се показао као лош избор. Напротив, на крају су сви они који су бар мало проучавали његов позоришни рад закључили (а и сами глумци су то истицали) да је Ханауска био један од најбољих међу тадашњим редитељима СНП-а. У свим интервјуима до којих смо дошли, а који се односе на рад са Ханауском, глумци истичу његову посвећеност и преданост позоришту, његовом редитељском знању и умећу. Анђелија Веснић, а посебно Мира Баћац и Тома Јовановић, истицали су да су његове пробе са појединачним глумцима једни од најдрагоценијих часова глуме које су добили. Глумци су га сматрали редитељем од којег су много научили и који је знао да добро преточи текст драме у представу. Чињеница је да су редитељ и глумац партнери у раду на представи и да некада један другог могу да повуку свако на своју страну. Од глумаца је тражио да емоција буде најважнија, увек је инсистирао на повезивању покрета, мимике и емоције. Сваку емоцију, као и све у представи, решавао је и решио пре почетка прве пробе. Током рада на представи углавном није долазило до мењања глумаца за појединачне улоге. Радило се доста у алтернацији, али није се дешавало да се глумац замени другим.

На основу свих истраживања сагледати редитељску естетику једног позоришног редитеља који више није међу живима и који је последњу представу режирао пре скоро педесет година није лако јер ниједна његова представа није снимљена, а и да јесте – то би био снимак представе који гледамо посредно, кроз око сниматеља, а представа је само оно што је између публике и радње на сцени, без посредног медија. Мада је позоришна представа непоновљива и присутна само овде и сада, она је јединствени тренутак и однос са гледаоцем и осећај који се развија у гледаоцу. Редитељ, али и глумац, улажу сву своју личност у свој уметнички израз. Они су једини уметници иза којих не стоје дела која се могу чувати и увек видети. То је уметност која није вечна, то је ефемерна уметност, уметност тренутка и доживљаја у датом тренутку. То је уметност која је у ствараоцима представе и публике, доживљај између њих сада и овде.

Да ли смемо да коментаришемо квалитет тих представа ако се узму у обзир све околности под којима су настајале? Сигурно да можемо да кажемо да су оне биле добре баш због тог времена у којем су настајале и у таквим околностима под којима су настајале. Те представе су утрле пут свим каснијим, па и овим данашњима. Његове редитељске поставке су уједно и сведочанство тога времена: како су се позоришта развијала од рата до краја шездесетих година. Већ у првим режијама показао је да студиозно приступа раду. Представе које је режирао прве три године после рата биле су политички и идеолошки обојене. Од 1947. до 1951. позоришта су добијала од надлежних такозвани оквирни репертоар са којег су могли да постављају дела на свој репертоар. Ханауска се у свим тим „задатим“ режијама добро сналазио и одлично одговарао задатку. У тим оквирним репертоарима увек су се налазили и наши класици Бранислав Нушић и Јован Стерија Поповић, које је Ханауска више пута и са успехом постављао на сцену. Како је био Ракитинов ученик, од њега је и научио понешто о раду Станиславског. Ракитин је својим ученицима пренео учења руских позоришних уметника код којих је и сам учио (Владимир Николајевич Давидов, Константин Сергејевич Станиславски, Всеволод Емиљевич Мејерхољд, Владимир Иванович Немирович-Данченко, Иван Михајлович Москвин и Василиј Васиљевич Лушки). Ханауска је своје режије постављао на основу учења Станиславог. Он је чешки ђак, а Чешка школа се ослањала на Руску школу, на Станиславског. О свом раду по *Систему* написао је да га је метода Станиславског посебно интересовала и да се њоме богато служио и као редитељ и као педагог, али и да никад није метод некритички постављао за циљ ни себи ни ансамблу, не за крајњу мету. Волео је да истакне да је од својих професора много тога научио, па је тако од Ракитина прихватио аналитички метод рада са глумцима јер се служио сликовитим објашњењима и сугестијама; од Петра Коњовића је прихватио љубав и бригу за сваку реч у тексту, за смисао реченице, али и за музичку вредност текста, од Сретена Марића, који му је предавао упоредну књижевност, прихватио је да и дела писана у неким ранијим временима посматра из данашње перспективе и да их редитељским приступом осавремени, док је на усавршавању у Прагу од професора Буријана научио да не мора сваки експеримент да буде неприхватљив, него да може и неконвенционални театар да буде занимљив публици.

У својој аутобиографији истакао је да је његова прва љубав била литература па не чуди што је основу његовог редитељског рада у првом реду карактерисала изванредна анализа текста. Драмски текст је за Ханауску био основно полазиште, и то интегрални драмски текст. Он се скоро доследно држао писца и следио његова упутства. Држао се

текста, није излазио из њега, што данас није пракса, али тада, та тзв. стара школа режије није прихватала било какво одступање од текста па се и Ханауска стриктно држао текста (наравно ту не подразумевамо скраћивање текста због динамике представе). Драмски текст био је полазиште и база представе, али представа је била посебна уметничка целина. Данас је писац неретко у другом плану, понекад остане врло мало од интегралног текста колико га редитељ или драматург промене.

Инспирисао га је домаћи драмски текст и залагао се да се са сцене чује домаћи текст и да се прикаже све о животу који нас окружује и који је у нама. Сматрао је да кризу позоришта може да превазиђе само и искључиво домаћи драмски текст у репертоарској политици, јер једино тако може да се оствари јединство аутора, позоришних уметника и публике. И уметник и публика најбоље осећају домаћег писца, а самим тим и уметници боље изражавају домаћа дела. Од тридесет представа које је поставио у СНП-у више од пола су дела домаћих писаца. Подједнако се посветио и домаћим класицима и савременицима, мада су га дела Јована Стерије Поповића и Бранислава Нушића највише заокупљала. Инспирисали су га ликови у делима ова два писца, као и њихова намера да својим комедијама покажу, укажу и подуче свет око себе.

Ханауска је био ауторитативан редитељ. Редитељска рука је за глумца рука водиља, али сваки глумац поред усвајања редитељевих инструкција унесе у улогу много свога. Пред глумце је постављао јасне и конкретне задатке, прецизне детаље ко шта ради, зашто то ради и шта тиме хоће да постигне. У обликовању мизансцена тежио је ликовно-скулптуралним композицијама. Сваки покрет тела и мимика лица били су важни као да је правио слике за сликовницу. Све је било унапред јасно око мизансцена, радње, односа... То није увек наилазило на разумевање глумца, неки су сматрали да је то поништавање њиховог уметничког израза, али касније су сви истицали да је то било изузетан рад и за њих саме и да је та његова доследност у раду за њих била најбоља школа глуме и да је Ханауска био прави педагог. Не заборавимо да је сваки редитељ помало и глумац, а сваки глумац помало и редитељ. Ханауска је био дословце редитељ-аутор целине. За разлику од његовог колеге Јурија Ракитина, који је говорио да успех представе зависи од глумца и да је то превасходно колективни чин, успех Ханаускиних представа умногоме је зависио искључиво од њега самог. Наравно да је и он сматрао да је то колективни чин, али је он тај колектив до најситнијег детаља сам осмислио. За разлику од његовог професора Ракитина, који је по вокацији био глумац и увек истицао да је глумац покретачка снага позоришта и да глумац уз редитељеву потпору ствара представу, Ханауска је, мада се сам две године школовао за глумца, долазио са већ унапред припремљеном улогом за сваког глумца. Они

су успевали да остваре његове замисли јер их је на најбољи начин уводио у улогу и тако су заједнички остваривали већ унапред замишљену улогу. Из интервјуа са Велимиром – Батом Животићем видимо да је ипак био вољан да промени мишљење и да прилагоди лик глумцу, његовим личним особинама, када је увидео да је то боље решење за представу (улогу у *Међави*, да не галами кад глуми љубоморног мужа). Без обзира на то што је унапред редитељски обрадио сваки сегмент представе, ипак није био искључив, знао је да *слуша* глумца и да поштује његову индивидуалност. Његове припреме представа биле су веома студиозне и аналитичке, али и педагошки обојене.

Можемо рећи да после Ханауске и осталих тадашњих редитеља СНП-а (Путник, Ђурковић, Шуваковић, па и Мијач) почиње нови приступ позоришној режији. Наравно да је велико питање како би те и такве представе прошле код данашње публике. Вероватно не би све биле добро примљене, али не би биле ни сматране тоталним промашајем, јер ипак ни сваки нови приступ не значи успех. Данас у редитељском приступу понекад има више атракција које нису увек оправдане, што се у оно доба није могло наћи скоро ни у једној представи. Свака атракција је морала бити везана за радњу и није могла бити сама себи сврха. Тек касније су редитељи мењали приступ и развијали пут ка новој режији.

Ханауски је веома био важан простор и поклањао му је много пажње. Аматерски се бавио сликарством па није необично што је инсистирао на визуелном делу представе. Његова моћ естетског сагледавања и уобличавања визуелног израза у представи била је на високом нивоу па не чуди што је давао велик значај сценографском решењу. У позоришној представи је важно да се на самом почетку публици прикаже најбољи визуелни ефекат, да се визуелним симболима публика уведе у представу. Често је нацрте за могућа решења сам цртао и то су биле праве мале сценографске скице и права сликарска дела. Инсистирао је на детаљима, али и на једноставности. Све на сцени је морало да има сврху и оправдање. То се исто односило и на костиме, нарочито на боје костима и веродостојност епохе и времена радње. Поседовао је невероватно истанчано естетско уобличавање визуелног позоришног израза. Волео је једноставна сценографска решења, волео је да унесе лепоту у сцену, а сваки сегмент сцене морао је да има сврху. Његова сарадња са сценографом Милетом Лесковцем је била изузетна. Искорак из класичне сценографије видимо у представи *Покондирена тиква*, која је била као рам за слику и забата војвођанских кућа, затим *Кир Јање*, где је сценографија сва у паучини, стуб који само што не падне, све је указивало да се ништа не улаже у кућу, показивало суштину Кир Јање, *Парасѝоса у белом* – мноштво старих рамова, већином празних,

који асоцирају на добра стара времена, и тако редом. Сваки део сцене са разлогом је баш такав и са разлогом је баш ту. Најбоља сценографска решења у Ханауским представама припадала су Шербану и Лесковцу, а са њима је највише и радио. Са Шербаном је сарађивао на самом почетку, прве две године, док Шербан није отишао у Београд, а са Лесковцем од 1954. до последње представе 1967. године. У првој послератној години сигурно није било могуће добро опремити представу, онако како је то касније било могуће, пре свега због материјалних али и техничких услова. Шербан је, као први послератни сценограф, био изузетан уметник и на најбољи начин је решавао све захтеве редитеља. Сматрамо да се у приступу сценографским решењима прво и најбоље видео помак у односу на тзв. стару позоришну школу. Од реалистичких решења, где је сцена препуна декора, сценограф Милета Лесковац је 1957. у представи *Да ли је овуда прошао млади човек?* направио сценографију без кулиса, без намештаја. Сценом је доминирала имажинарна визуелна слика, наиме преко целог задњег зида позорнице биле су испреpletене хоризонталне и вертикалне линије које се спајају и које свако може да тумачи и доживи на свој начин. Први пут је сцена невероватно упрошћена, имажинарни пејзаж који има много симбола, асоцијација, и, како је Драгослав – Браца Васиљевић у монографији о Милети Лесковцу (ВАСИЉЕВИЋ 1997: 19) рекао, он је свесно изазвао гледаоце да према својим осећањима и сазнањима реше садржај загонетне сцене. Затим две године касније *Парасѝос у белом*, са већ поменутих великим бројем празних рамова пуних прашине и паучине који су окачени на имажинарним зидовима, рамови су у простору целе сцене. Такво сценографско решење гледаоца одмах уводи у срж драме: у пустош, у смрт и у немаштину. Први искораци у модерном приступу у Ханауским режијама огледали су се у сценографским решењима: реалистичка сценографија пуна декора, кулиса и намештаја полако је мењана у сведенију, савременију и функционалнију. Он је међу првим редитељима који је ослободио сцену тешких кулиса.

Поред одличне сарадње са сценографима, Ханауска је имао добру сарадњу и са осталим уметничким сарадницима, са костимографима, музичким и балетским сарадницима, као и са комплетним техничким особљем. Костими су увек пратили епоху, он је увек знао отприлике како костими треба да изгледају, тако да би разговори са костимографима били на најбољи начин реализовани.

Његове представе су одсликавале његову личност. Пре свега поетичност. Сви његови савременици, сви учесници његових представа, истицали су пре и изнад свега његову поетичност. Његове представе су одисале високим лирским осећањима, па су и представе биле у духу поетског реализма. У разговору са глумцем Томом Јовановићем, који

је играо у многим његовим представама, сазнајемо да је имао лирику, поезију и мекоћу у режијама. Та поетичност коју је носио дубоко у себи нарочито је била видљива у представи *Цврчак на оџњици*у Чарлса Дикенса и од тада ће се све више видети да је то његов пут и његов редитељски изражај. После тога нижу се представе у којима доминира тај лирски редитељски приступ: *Покондирена њива* Ј. Ст. Поповића, *Избирачица* К. Трифковића, *Дона Розита* Ф. Г. Лорке, *Тејовирана ружа* Т. Вилијамса. У представама које је радио по домаћем драмском тексту желео је да створи импресију прошлих времена. Посебно се носталгија препознавала у представама рађеним по текстовима Нушића и Стерије. У тим представама је потенцирао и благу комику ликова коју је постигао често мимиком или покретом. Најизразитије је то било у *Избирачици*, где је специфичним ходом, благим поскакивањем, успешно наглашена размаженост Малчике.

По мишљењу његових тадашњих сарадника, Димитрија Ђурковића, редитеља, и Милоша Хаџића, управника СНП-а, Ханаускин искорак из тадашњег приступа режији је приметан у представи *Тракијаш о слушкињама* Богдана Чиплића.⁵ Ово је била његова претпоследња режија и једина за коју је он урадио, како на плакату пише, редитељску обраду текста. Милош Хаџић је сматрао да *Тракијаш о слушкињама* није створио Чиплић него Ханауска. Хаџић је мишљења да је текст пун нереда и метежа, пун нејасноћа и фраза, а да је Ханауска створио одличну представу створивши драмску организацију, редукујући материјал и дајући низ питорескних, лепих, љупких и жалосних ликова. Ђурковић сматра да је ова представа у ствари крик новог у Ханаускином редитељском приступу.⁶ У театролошкој анализи ове представе детаљно су пренете Ханаускине интервенције у драмском тексту. Осим скраћења, он је премештао делове текста и прилагођавао их представи. То су биле његове прве и праве драматуршке интервенције. Од свих драмских текстова по којима је Ханауска режирао представе, овај текст је претрпео највише измена. Драматизација више личи на драматизацију за филм него за позоришну представу. Ханауска је направио драматуршке резове, направио је велике промене у самој драми и то је био његов први драматуршки искорак из тзв. старе школе. Тако је градио и представу, све је личило на филм. Сцене су се брзо мењале, две сцене па мењање амбијента, више је то личило на смењивање филмских кадрова. Цела представа није била у дотадашњем духу схватања позоришне представе; ова представа је била његова модернизација и први искорак из реалистичног позоришта. Међутим, још раније се могло видети да

⁵ Разговор са Ђурковићем снимљен током истраживања о Ханауски 2010, када је он цитирао Милоша Хаџића са којим је разговарао о овој представи после премијере.

⁶ Разговор са Ђурковићем снимљен током истраживања о Ханауски 2010.

Ханауска у редитељском приступу има елементе филмске режије. Његове припреме пре почетка прве пробе више су личиле на припреме за филм, а његово инсистирање да се речи изговарају при одређеним покретима главе, тела, одређене позе личе на кадрове у филму. Зато не чуди што је баш једна његова режија личила на филмску режију.

Позориште не постоји без публике и Ханауска је то истицао јер је сматрао да ако без публике нема представе, ни он не постоји. Ослушкивао је публику кроз своје представе и истицао чињеницу да је и публика стваралац представе. Постоји реална публика једне вечери и све зависи каква ће публика присуствовати баш те или неке друге вечери. Сматрао је да позориште не треба да иде испред публике и да позориште не треба да се спусти до публике, него да позориште мора да корача поред публике а никако не сме да искорачи. Данас искорача има много и често и то публика углавном прихвата. Некада се мора искорачити да би се кренуло напред, па је тако и у позоришту неки искорак добар, као што је био добар његов искорак у представи *Тракийаи о слушкињама*. И публика је добро прихватила тај његов искорак. Ханаускине представе биле су гледане и сигурно су допринеле формирању уметничког израза драмског дела СНП-а у послератном времену. Не само да су биле успешне у матичној кући, него су низале успехе и на гостовањима у земљи, али и у иностранству.

Бора Ханауска је огледало тадашњег друштва и тадашњег стања и културне перцепције. Сваки уметник, па и редитељ, уметник је у свом времену, јер он прави уметност тренутка. Његове режије су сведочанство једног времена, оне су израз тог времена у којем су настајале и зато су значајне за то време, али су значајне и за историју СНП-а и због тога их треба отргнути од заборава. Несумњиво је да је Ханауска пред крај свог уметничког рада мењао свој приступ режији. У неким његовим режијама наслућујемо почетак нове модерне режије која ће доласком Мијача у СНП, а касније и других млађих редитеља, много више почети да се развија. То су биле само назнаке као у *Тракийаи о слушкињама*, али ипак се називао тај нови модернији приступ. Између осталог и због тога је Ханауска значајан редитељ. Несумњиво је да је оставио неизбрисив траг у СНП-у, као и у српском али и у југословенском театру, јер је режирао и у Сарајеву, Мостару, Зрењанину, па и у аматерским позориштима. Његове режије су биле на високом уметничком нивоу и он је дао велики допринос развијању послератне модерне режије. Ханауска је био редитељ истанчаног укуса, широке културе и велики заљубљеник у театар. Он је живео живот театра, он је по животном опредељењу био редитељ и човек театра. Неговао је поетско-реалистички стил, базиран на маштовитим детаљима, условном декору, фактографском костиму, духовитим знацима времена и атмосфере.

Његових тридесет режија сигурно нису биле на истом уметничком нивоу, али су све биле значајне за време у којем су настајале и у којем су приказане. Неколико његових последњих режија указивале су на промену у приступу и мењању ка такозваној новој режији. Ханауску је покретало његово биће, које је било потпуно окренуто ка позоришту. Он је био по животном опредељењу редитељ.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ВАСИЉЕВИЋ, Драгослав. *Милеџа Лесковац, сценограф*. Нови Сад, 1997.

ХАНАУСКА, Боривоје. *Моје позоришће*, необјављен текст, чува се у Позоришном музеју Војводине, инв. бр. 8479.

ЧИПЛИЋ, Богдан. *Тражиш о слушкињама*. Библиотека СНП, инв. бр. 118/71 и 1187/3.

Milena M. Leskovic

DIRECTORIAL WORK OF BORIVOJE HANAUSKA

Summary

Directorial work of Borivoje-Bora Hanauska is very important for the history of theatre in general as well as for the history of the Serbian National Theatre (SNT) in Novi Sad. Even on the basis of available materials, it is important to preserve the memory of people who marked certain period of work of the National Theatre and to present their contribution, in this case the contribution of the director Bora Hanauska and his directorial work in the SNT. Every time has its own peculiarities, so the directorial approach at the time when Hanauska worked differed widely from the present approach. Hence, it is important to describe the directorial work of one of the most important directors of the SNT, and thus contribute to the history of the SNT.

From March 1945 until the end of 1967, Borivoje Hanauska directed thirty theatre pieces in the SNT. He belonged to the circle of educated directors who, after the WWII, began their professional work in public theatres. Hanauska very early showed his professionalism in theatre work, as well as a uniqueness and a specific directing expression. Hanauska's pieces were a true reflection of his personality, which was exceptionally lyrical and poetic in nature. His pieces always had an expressed lyrical, poetic, and human character. He was an artist in his whole being. In his autobiography, he said that his first love was literature, so it is not surprising that his directorial work was primarily characterized by an excellent analysis of the text. It was a real school for the actors because he introduced every actor individually into the analysis of the role and together they successfully revealed the essence of the character. He was also a painter, so it is not unusual that he insisted on the visual aspect of the performance. He had a great power of aesthetic perception and of giving visual expression to a theatre piece, so it is not surprising that he theatrical scenery was of great importance to him. He insisted on details, but also on simplicity. Everything on the stage had to have a purpose and justification. This is also true for the costumes, especially regarding the colour of the costumes and their faithfulness to the epoch and the time of the play. In shaping *mise en scène*, he preferred

artistic and sculptural compositions. Each body movement and facial expression were important as if they were made for a picture book of that piece of drama work.

Hanauska was a director of exquisite taste, wide culture, and a great lover of theatre. He lived the life of a theatre, and his determination in life was to be a director and a theatre man. He nurtured the poetic-realistic style, based on imaginative details, conditional decor, factual costume, and humorous allusions to the times and the atmosphere. Hanauska was a drama director, so he always started from a dramatic text, which was his starting point. He did not like improvisations or effects in the performance, so he did not use them; text, action and emotion were the most important for him.

The society, situation and cultural perception of that time were reflected in Bora Hanauska. Every artist, as well as a director, is an artist of his times because he creates the art of the moment. Some of the pieces he directed gave a hint of a new, modern directing, which would start to develop more intensely with the arrival of Mijač in the SNT, and later with many other young directors. There is no doubt that he left an indelible mark on the SNT, as well as on Serbian, but also on Yugoslav theatre. His directing was on a high artistic level and he made a great contribution to the development of the post-war modern directing.

Keywords: Hanauska Borivoje, director, directing, theatre, dramatic text, theatre piece, Serbian National Theatre, actor, rehearsal, scenography.

МАРИНА МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МРЕШЋЕЊЕ ШАРАНА – ЈУНАЦИ ФАРСЕ НА ПУТУ КА ГРАЂАНСКОЈ ДРАМИ

САЖЕТАК: Александар Поповић од почетка осамдесетих година све чешће пише комаде у којима елементе фарсе спаја са структуром грађанске драме. Осим ликова са крајње периферије у своје драме уводи и лица из грађанског миљеа. Нова фаза рада почиње ТВ драмом *Свињски отац* и позоришним комадом *Свејни ђаво Расјућин*, а свој пун облик доживљава у драми *Мрешћење шарана*. У раду ћу испитати које елементе структуре грађанске драме спаја са елементима фарсе и како ова промена у начину писања писца кореспондира са променом друштвеног контекста средином осамдесетих година – оштра критика социјалистичког система, преиспитивање дотадашњег виђења послератне историје и успон идеје о обнови националног-грађанског-буржоаског друштва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Александар Поповић, *Мрешћење шарана*, драма, фарса, позориште.

Увод

У драмском списатељском опусу Александра Поповића театролози његови савременици¹ истичу два стваралачка периода – први (шездесете године XX века) у коме је писао комаде са преовлађујућим елементом фарсе (Миочиновић 1987: 8–11) и последње две деценије XX века када се његова дела „одликују сложеним драмским причама, прецизно профилисаним карактерима и разрађеним каузалним односима“ (Путник 2001: 1071). Да ли је Александар Поповић осамдесетих заиста променио приступ писању и да ли се потенцијални разлози могу тражити у ономе што је писао непосредно пре овог периода и/или у специфичном суодносу позоришта и друштва? Ричард Шекнер (Richard

* marinamadjarev@yahoo.com

¹ Мирјана Миочиновић, Петар Марјановић, Радомир Путник, Слободан Селенић, Владимир Стаменковић итд.

Schechner) у делу *Performances studies* наводи да позориште има вишеструку друштвену функцију: означавање и промена идентитета, стварање и одгајање заједнице, наговарање, уверавање, забава... (2002: 37). Имајући у виду однос друштва и позоришта, желимо да испитамо како драмска дела Александра Поповића – настала у периоду између драме *Мрешићење шарана*, праизведба 1984. године, и праизведбе комада *Тамна је ноћ* 1993. године – чине овог драмског писца једним од најрепрезентативнијих аутора овог периода имајући у виду број нових изведених комада, број поновног играња истог комада, посећеност његових представа, одлазак на фестивале и награде.² Истраживач Душко Бабић је за *Мрешићење шарана* тврдио да је писац прихватио традиционална правила за склапање комада (1988: 94). На овом месту у раду направимо дигресију да бисмо испитали историју развоја „традиционалних правила за склапање комада“ и да бисмо на основу тога покушали да разјаснимо зашто почетком осамдесетих година XX века „класична драмска структура“, формално заокружена крајем XIX века, постаје поново актуелна у савременој српској драматургији осамдесетих година XX века.

Грађанска драма је класична драмска форма грађанског друштва и грађанског позоришта

Појам драма потиче од грчке речи дрán (*drán* – δραμόν) што значи чин, дело, посао, играчка приказан на позорници (*GRČKO-HRVATSKI ILI SRPSKI RJEČNIK* 1983: 109). У трећем поглављу *О њесничком умијећу* Аристотел пише: „да се ове (трагедије и комедије) називају ‘драмама’ зато што опонашају људе који ‘раде’“ (2005: 10). Међутим, у чувеној дефиницији трагедије датој у истом делу Аристотел за трагичну радњу не користи реч *drán* већ праксис (*práksis* – πράξις). Реч праксис се односила на радњу која има своју намеру и сврху „izvršivanje, obavljanje, izvođenje, radnja, djelovanje, preduzeće“ (*GRČKO-HRVATSKI ILI SRPSKI RJEČNIK* 1983: 346), те је може вршити само слободан човек – дакле радња у трагедији за Аристотела је радња коју врши слободан човек.³ Опат Д’Обињак (François Hédelin, abbé d’Aubignac) у *Позоришном љриручку* из 1657. године користи „драмски спев“ као заједнички термин за позориште, трагедију и комедију (*ТЕОРИЈА ДРАМЕ – РЕНЕСАНСА И КЛАСИЦИЗАМ* 1976: 320). У XVIII веку Дени Дидро (Denis Diderot) у делу *О драмској поезији* (*ТЕОРИЈА ДРАМЕ, XVIII И XIX ВЕК* 1985: 13–82) предлаже да се поред трагедије и

² О свему се детаљно можете обавестити у *Годишњаку* Стеријиног позорја за сваку позоришну сезону појединачно.

³ Вид. коментар бр. 222 Здеслава Дуката.

комедије уведу и озбиљна комедија, која би обрађивала врлине и дужности човека, затим морална драма, у којој би позориште преиспитивало најзначајнија морална питања. У својој драми *Отац породице* у центар збивања ставља нови лик у драмској и позоришној литератури – грађанина, оца породице, који је морални стуб новог друштва. То је револуционарна промена јер су до тада грађани били јунаци само „лакших“ жанрова (фарси и комедија). На Дидроа се надовезује Лесинг (G. B. Lessing), који у *Хамбуршкој драматургији* (1950) наново тумачи Аристотелово дело, уочава и критикује заблуде у које су упадали претходни тумачи, одбацује јединство места и времена, задржава јединство радње и инсистира на значају целовитог и консеквентног карактера⁴ тј. лика. Лесингово инсистирање на целовитости и доследности карактера сасвим је у складу са просветитељским идејама о човеку као индивидуи која се рађа као табула раза, током детињства сазрева, и у зрелом добу добија заокружену (фиксирану) личност. Лесинг пише драму *Емилија Галоти* о доброј кћери оца грађанина коју настоји да заведе разуздани аристократа, но она страда да би сачувала очеву част – част оца грађанина (у трагедији, у аристократском периоду, част је била искључиво право аристократа и чланова краљевске породице). Тако част оца грађанске породице (коју може уништити банкрот или превара супруге или кћери) постаје једна од кључних тема грађанске драме. Даље тумачење Аристотела и проширивање појма драме доноси Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), који уводи појам сукоба. То је веома важан моменат за развој (грађанске) драме јер Аристотел не говори о сукобу већ о подражавању радње. Чак ни склоп догађаја Аристотел не помиње у самој дефиницији трагедије, већ се склоп догађаја (mýthos – μῦθος)⁵ наводи као најважнији елеменат трагедије. Сукоб (који Аристотел не разматра) и карактери (који су за Аристотела други по значају) постају главно интересовање драмских теоретичара XIX века. Сукоб у грађанској драми произилази из делања протагонисте и његовог антагонисте (често више њих, неретко заједница). Грађанска драма уводи као важан предмет сукоба однос приватног и јавног, тј. чување породичне тајне због страха од скандала.⁶ Драматуршку конструкцију грађанске драме сублимира Густав Фрајтаг (Gustav Freytag) у тзв. фрајтаговој пирамиди. За разлику од Аристотела који трагедију посматра као просту или сложену (ако има преокрет и препознавање), Фрајтаг ствара компликованију шему која је потпуно у духу фасцинације

⁴ Карактер се код Аристотела наводи на другом месту, док је на првом месту радња. Код Лесинга карактер добија прво место, а радња се очитава кроз консеквентно делање карактера.

⁵ О развоју појма митос вид. код Дипон.

⁶ На пример у Ибзеновим комадима из друге, тзв. фотографске фазе.

механизмом која карактерише XIX век. Фрајтаг се позива на грчке трагичаре, Шекспира и немачке романтичаре. Циљ је да извуче линију која повезује читаву тада признату (а то значи европску) драмску књижевност. Циљ овакве акције је идеолошке природе – утврдити принципе развоја драмског рода, где је врхунац дуге еволуције управо грађанска драма (а грчка трагедија и Шекспир су претече). Тако за грађанско друштво „аристотеловско-хегеловска“ драматургија постаје „класична“, иако је у питању само једна од фаза у развоју драмског стваралаштва од антике до данас.

Ова дигресија је веома важна да бисмо разумели шта се догађа у стваралаштву Александра Поповића током осамдесетих и почетком деведесетих година XX века, када идеје о обнови грађанског друштва доживљавају ренесансу у српском друштву, а неки од водећих театролога дискутују о вредностима, разлици и сличностима између раних или позних драма Александра Поповића (упор: Миоциновић 1987: 5–29 са Марјановић 2000: 232 и 233).

Повраћајак у главни ток српске позоришне сцене

Александар Поповић се враћа у главни ток (*main stream*) српске сцене почетком осамдесетих година XX века. Велики успех представља ТВ драма *Свињски отац* (реализација ТВ Београд, редитељ Златко Свибен, 1981). *Свињски отац* је мелодрама која се одиграва на периферији града – миље добро познат и обрађиван у раним Поповићевим драмама. Ликови су црно-бели. Син слабић, под јаким утицајем мајке, заљубљује се у добру, скромну и пожртвовану девојку. Она остаје трудна пре брака. Мајка незадовољна моралом снахе наговара сина да натера жену да убије тек рођено дете јер сумња да није његово. Након низа перипетија и великих патњи за добру и нежну мајку мелодрама се срећно завршава. Све је ту таман како треба за једну праву мелодраму: грозни зликовац – свекрва, патос – најављено чедоморство, и невиност без заштите – мајка и беба, и љубав која побеђује препреке. Ову ТВ мелодраму са претходним драмама Александра Поповића спајају две заједничке црте: миље – београдска периферија, и виртуозна рука драмског писца који доказује да је потпуно суверен и када пише фарсе на трагу апсурда и када пише мелодраме.

Повратак на позоришну сцену Александар Поповић вероватно дугује тадашњем директору Народног позоришта Велимиру Лукићу, који је омогућио да се у две сезоне поставе два његова комада: *Афера љиљак* на сцени Круг 101 1981. године и *Свети ђаво Расићин* на Великој сцени године 1983. *Афера љиљак* има доста од елемената раног Александра Поповића, док је *Свети ђаво Расићин* сасвим нетипичан за

Поповићев стил, а сасвим налик на добро скројену грађанску историјску драму. Елита трулог друштва царске Русије олако прихвата шарлатана Распућина за свог духовног вођу на путу у тоталну пропаст, која се завршава ратом и револуцијом. Комад који говори о последњим годинама декаденције руског двора приказан је две године од почетка побуне на Косову и три од смрти Јосипа Броза Тита (доживотног председника СФРЈ). Међутим, све што су публика и критика виделе у комаду и на сцени деловало им је далеко и од Поповића и од њих самих. Комад је дочекан са збуњеношћу и неразумевањем и брзо је заборављен.

Након ових комада Александар Поповић пише комад *Мрешћење шарана* у коме виртуозно спаја елементе грађанске драме са фарсично-апсурдним елементима. Комад на почетку наилази на неодобравање и перипетије, са којима се његово дело већ суочавало крајем шездесетих. Међутим, ово су биле осамдесете и Поповићевим комадом је 8. октобра 1984. године отворено ново позориште у Београду – Звездара театар – позориште које у наредних десет година постаје простор у коме пратизведбе доживљавају драме српских писаца које јасно и гласно проносе глас и дух новог доба.

Грађанска драма и јунаци из фарсе

За почетак овог рада *Мрешћење шарана* одредићемо као грађанску драму са јунацима из фарсе. Као прво, комад се одиграва у миљеу грађанске средине – главни јунак, Борко Грацин, отац је породице (има супругу Мицу, нема сина, али има жениног брата Лазу, кога је узео са села да га школује, али он се прометнуо у „сина отпадника“). Борко је професор у гимназији и бави се научним радом. Место дешавања прве фазе *Козје сџазе* (првог чина) је трпезарија у Борковом стану. У стану су окупљени најближи пријатељи (колегиница професорица Боса) и кум Света са кумићем Мићом. Фарсично-апсурдно „искошење“ грађанског миљеа је присутно од самог почетка. Отац породице у ствари није отац јер нема дете. Жена је битно млађа од њега, што Борка ставља у категорију ликова из комедије и фарсе – гневни старац/отац (*senex iratus*), којег жена вара. Део комичног апсурда је и чињеница да је Борков научни рад ефемеран – мрешћење шарана. Стога је он истовремено и *dotore* – комичка маска из фарсе и комедије дел’арте која представља будалу и глупака који се крије иза научних израза и диолома (у фарси није редак случај да *dotore* и *senex iratus* буду исти лик). Додатан апсурд долази одатле што се ефемерни рад презентује док над градом падају бомбе. Ту се јавља феномен грађанске драме – неразрешен однос приватног и јавног (Миочиновић 2008: 207). Борко пошто-пото жели да изађе у јавност са својим радом, али је изабрао

најнеповољнији и чак морално неприхватљив тренутак због чега му касније следује јавна осуда. Он је строги кућни тиранин који остаје слеп и глув за очигледне, брзе и драматичне промене у друштву. На самом уводу, јунаци покушавају да буду грађански уљудни и учени у дискусији – драма има релативно миран почетак типичан за грађанску драму. Међутим, врло брзо их њихов језик и нарав одају. Драмска температура све више расте, грађанске маске спадају откривајући телесне пориве главних јунака – у грађанском свету телесност је под велом јер је потенцијални рушилац реда. Први чин се завршава онако како би и Фрајтаг препоручио узбудљивом сценом која (кум заглављен у WC шољи након брзог секса са кумом) ће држати емотивни набој до почетка другог чина – с једним додатком овај крешендо се налази на правом месту што се конструкције тиче, али тоном у потпуности припада фарси и апсурду. Да бисмо разумели однос између грађанског и фарсичног у овом комаду, веома је важно раздвојити како ликови себе доживљавају од онога како их ми као публика доживљавамо. Они себе виде као грађане – добре и психолошки целовите и консеквентне људе који се са историјском ситуацијом боре најбоље што умеју и знају. Ми их такође доживљавамо као консеквентна, заокружена бића која су суштински одређена телесним потребама (изузев Борка у првом чину) и које историјски вагон треће класе вози у непознато. Та драмска иронија вуче своје корене делимично из класичне комедије, а још више из театра фарсе и апсурда XX века.

Друга фаза – *Бодља мрза*, у фрајтаговској драматургији могла би да се дефинише као потенцирање. На почетку другог дела поново писац додаје нешто од атмосфере грађанског комада. Отац породице Борко је ухапшен. Мица је сада верна и пожртвована супруга која настоји да одржава кућу у реду док се отац породице не врати. Боса се показује као лажни пријатељ који одговара Мицу од лојалности, а кум Света је прави, лојални кућни пријатељ који помаже породици у невољи: ургира код рођака за кума и доноси куми бадњак. Кума Мица му дарује за Бадње вече мало угљене прашине. Све време „грађанска романтика“ је зачињена сатиром и комедијом нарави о ништавности путника треће класе (грађана) пред насртајима нових историјских околности. Преокрет настаје када се Борко врати из затвора телесно и духовно сломљен. Са њим долази и партизански капетан Васа Вучуровић. Борко, тиранин у првој фази, сада се потпуно повлачи – Фрајтаг би рекао да је то врста комада са пасивним јунаком до кулминације и он у ту врсту комада убраја неке од најбољих светских трагедија.⁷

⁷ Ојшело, *Краљ Лир*, *Хамлеј* итд.

Трећи чин је у фрајтаговској драматургији моменат кулминације, тј. велике сцене главног јунака. Имајући у виду да се радња комада *Мрешћење шарана* креће од несреће ка срећи главног јунака, трећа фаза *Руј образа* је дно дна за несрећног Борка. Он гладује, жена га јавно вара са Вучуровићем, остао је без посла и живи као подстанар у сопственом стану. Ипак, као прави грађански јунак – он не губи наду и покушава да схвати где је „трагички неспоразум“ између њега и власти. Његова велика сцена настаје када се жена наруга његовој старости и сексуалној немоћи и он бесно и немоћно тражи од кума Свете да потврди његову сексуалну моћ:

БОРКО: Каже: „Ко ти је крив кад слабо работираш“. Куме, ја слабо! Куме, ти знаш како ја, реци. Куме, како ја!...

СВЕТА: Претпостављам за своје године још добро.

БОРКО: Немој, куме, да претпостављаш, него реци јавно, нека се зна, ти знаш како ја...

СВЕТА: Нећемо, куме, терати мак на конач.

БОРКО: Не врдај, ако си ми кум, преклињем те, ти знаш како ја...

(...)

СВЕТА: Грандиозно!

БОРКО: Понови, куме, позлатило ти се, ти знаш. Како ја.

СВЕТА: Баражно, куме. Баражно!

БОРКО (*зайлаче. Кроз сузе*): А она ме безразложно осерава. Куме, ти си мој једини кум.

(Поповић 1987: 280–281).

Од овог момента почиње успон за главног јунака Борка. Кум га изводи у шетњу, а када се врати, у четвртој фази – *Камена оаза*, он затиче радикално промењену ситуацију. У међувремену, на крају треће фазе испоставиће се да је Васа ожењен и да, с тим у вези, Мицини планови о преудаји падају у воду. На почетку четврте фазе објављује се резолуција ИБ која све јунаке осим Борка затиче потпуно неспремне. Боркови дојучерашњи непријатељи чине „трагичне грешке“ које су потпуно у духу фарсе крајње баналне па и апсурдне. Лаза превентивно потказује Васу, али зато што је показао тренутак људскости према „издајнику“ (дао му пакло цигара и мало га охрабрио), и он бива заробљен. Слично пролази и Боса. Једино Борко коначно проналази свој пут и циљ – служење партији. На том путу он заједно са кумићем гази преко свог кума и успева да поврати позицију угледног грађанина и оца породице коме се Мица послушно враћа. Александар Поповић се савршено поиграва са формом грађанске драме – ликови имају утисак да је одлука на њима, да они промишљају своје одлуке и да на основу сопствених одлука спроводе своју радњу, а у суштини оно што ми видимо је бесмислено

и трагикомично батргање људског тела у покушају да избегне бол и обезбеди себи пријатност и удобност.

Пета фаза – *Кристјална ваза*, има функцију петог чина, тј. расплета. Видимо све ликове још једном на новим позицијама. Главни јунак, Борко, самог себе перципира као јунака грађанске драме који је неправедно оклеветан, али је својим сопственим деловањем успео да своју несрећу преокрене у срећу и да заслужено тријумфује јер правда мора тријумфовати. Он је угледни не-отац породице који је на високом положају, а жена му је сада верна. Он је у комаду прошао обрнути пут од онога у коме би ишао јунак фарсе или комедије. Он је на почетку био *senex iratus* и *dotore*, а на крају комада такав јунак је постао угледни грађанин – у томе је језиви апсурд ове драме. У петом дејству враћају се бивши негативци и бивши пријатељи да се извину за „своја злодела“, да обиђу доброг човека и евентуално затраже помоћ. Ужас тортуре на Голом отоку види се у истовременом сламању и људског духа и тела. Гротескна туча између два сужња и оно што говоре једни другима потресна је и истовремено језиво комична слика докле разарање човека може да иде. Борко, „човек који је свој живот чврсто узео у своје руке“, разјури напаснике и реметиоце мира, а онда сасвим неочекивано доживи врсту катарзе достојну свог апсурдног пута од *senex iratus* и *dotore* до угледног грађанина, оца породице и стуба друштва – коначни заокрет и тријумф тела – усере се у гаће. То је понижење за угледног грађанина, али не мари, јер Борко је тек јунак фарсе на путу ка грађанској драми.

О контекстију умесито закључка

Владимир Стаменковић је поводом премијере у Звездара театру написао:

Сада, када је тај комад, после забрањивања и унутрашњости, интервенције једног регионалног тужиоца, разних калкулација с њим, најзад приказан у Београду, јасно је да је око те епизоде, само једног од чворишта у комичкој радњи, исфабрикован, углавном из неразумевања, читав спор, још један непотребан политички случај у нашем позоришту (...) Дејан Мијач (...) начинио је, дакле, од Поповићеве комедије забавно сценско штиво, скројено пре свега по укусу широке публике. И зато ће његова представа, највероватније, бити радо и дуго гледана. Уосталом, с правом јер оно у шта циља, и погађа (Стаменковић 1987: 254).

У шта погађа Александар Поповић? Он погађа право у нерв надражене публике која живи у земљи са инфлацијом која у том тренутку иде

и до 80%, у земљи која води тешке преговоре са ММФ-ом око репрограма дугова, а истовремено се статистички утврђује да Југославија има више десетина хиљада милијардера, тј. веома богатих грађана. У Словенији Савез омладине даје иницијативу да се укине ЈНА, у Сарајеву се одржавају Зимске олимпијске игре, партија у Хрватској саставља Белу књигу, а у Србији КПС бије неуспешну битку са растућим тензијама на Косову. Штрајкови и политичка суђења су свакодневица. Појављују се и нова лица: Слободан Милошевић је изабран за председника Градског комитета ЦК Београда, а Војислав Шешељ је дисидент... Систем Социјалистичке Федеративне Републике Југославије лагано и темељно пуца по шавовима. Грађани то осећају на својим плећима и бирају да гледају представе које бацају ново светло на познате историјске чињенице. У ЈДП-у хит представе су *Колубарска бијка*, према прози Добрице Ћосића и у Михизовој драматизацији, *Балкански шћип-јун*, нови комад Душана Ковачевића, и *Хрвајски Фаус* Слободана Шнајдера. У Атељеу 212 је праизведба новог комада Душана Ковачевића *Свети Георгије убија аждаху*.

Звездара театар је са представом *Мрешћење шарана* учествовао на Стеријном позорју 1985. године. Александар Поповић није добио Стеријину награду за овај комад. Те године награду је добио Руди Шелиго за драму *Ана*, која говори о страдању југословенске комунистичке у совјетском гулагу. За најбољу представу проглашена је представа Македонског народног театра из Скопља *Срећна нова 1949!* према истоименој драми Гордана Михића, а у режији Слободана Унковског, који је том приликом добио и Стеријину награду за режију. Што се представе *Мрешћење шарана* тиче, глумачку награду добила је само Мирјана Карановић за улогу Мице. Војислав Брајовић, за чију глумачку каријеру је улога Васе Вучуровића била прекретничка, није добио награду.

Списак награђених представа на Стеријном позорју 1985. године говори у прилог тези да су југословенски народи у том тренутку уметнички и идејно били сасвим заокупљени својом ратном и поратном историјом и деконструкцијом дотадашњег (социјалистичког и комунистичког) разумевања те историје. Паралелно на светској сцени Маргарет Тачер је успела да сломи вишемесечни штрајк рудара, Роналд Реган је добио други мандант, Лех Валенса је изашао као морални победник из битке са пољским комунистима добивши Нобелову награду за мир. У СССР-у се појавио Михаил Горбачов. Сцена за нову, велику историјску драму се увелико постављала – неолиберални капитализам је био у успону и финансијски и идеолошки. Да ли су то разумели „путници у историјском вагону III класе“?

Фарса на ѿуѿу ка ѡрађанској драми

Ако се сада вратимо на почетак и сетимо Шекнерових речи да се позориште бави означавањем и променом идентитета, стварањем и одгајањем заједнице, наговарањем, уверавањем и забавом, можемо поставити питање како се у све то уклапа комад *Мрешћење шарана* у сопственом времену. Овај комад постаје сведочанство о интимном увиду у сопствену неснађеност човека у тешким временима и о томе како зло на најбаналнији и најгротескнији начин излази из обичних људи – грађана који постају јунаци фарсе. У овом конкретном случају драма и позориште заједно служе означавању и промени идентитета, уверавању и забави. Како се то одражава на даљи ток развоја писца Александра Поповића и његове позоришне и друштвене заједнице?

У даљем току истраживања, бавићемо се наредним комадима овог писца – пре свега *Белом кафом* и *Тамна је ноћ*. Пратићемо како елементи грађанског, па и покушај (слабашне) грађанске побуне, добијају свој простор у стваралашту Александра Поповића.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛЕКСАНДАР ПОПОВИЋ (1929–1996) У СРПСКИМ ПОЗОРИШТИМА. Аутор каталога и изложбе Олга Марковић. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1997.
- БАБИЋ, Душко. *Позоришће ирационално*. Нови Сад: Матица српска, 1988.
- ДИПОН, Флоранс. *Арисѿоѿел или вамѿир зајадно ѿозоришѿа*. Превела Мирјана Миоциновић. Београд: Сlio, 2007.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Драмски ѿисци XX века*. Београд: ФДУ, 2000.
- МИОЧИНОВИЋ, Мирјана. *Позоришће и ѡљоѿина*. Београд: Фабрика књига, 2008.
- ПОПОВИЋ, Александар. *Изабране драме*. Приредила и предговор написала Мирјана Миоциновић. Београд: Нолит, 1987.
- ПОПОВИЋ, Александар. *Драме*. Приредио и пропратне текстове написао Радомир Путник. Београд: Верзал Прес – Војноиздавачки завод, 2001.
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. „По мери публике“. У: *Позоришће у драматизованом друшѿиву*. Београд: Просвета, 1987.
- ТЕОРИЈА ДРАМЕ – РЕНЕСАНСА И КЛАСИЦИЗАМ. Приредио Јован Христић. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1976.
- ТЕОРИЈА ДРАМЕ – XVIII И XIX ВЕК. Приредио Владимир Стаменковић. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1985.
- ТЕОРИЈА ТРАГЕДИЈЕ. Приредио Зоран Стојановић. Београд: Нолит, 1984.
- УЗЕЛАЦ, Милан. *Есѿеѿика*. Нови Сад: Stylos, 2003.
- ARISTOTEL. *О pjesničkom umijeću*. Preveo, komentare i pogovor napisao Zdeslav Dukat. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- GRČKO-HRVATSKI ILI SRPSKI RJEČNIK. Na osnovi Žepić–Krkļuševa rječnika prvo izdanje priredili Oton Gorski i Niko Majnarić. Drugo izdanje priredio Milivoj Sironić. Treće izdanje. Zagreb: Školska knjiga, 1983.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburška dramaturgija*. Preveo Vlatko Šarić, za štampu priredio komentare i pogovor napisao Gustav Šamšalović. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, 1950.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies*. London: Routledge, 2002.

MARINA MILIVOJEĆ MAĐAREV

MREŠĆENJE ŠARANA (SPAWNING CARP) – FARCE HEROES
ON THE WAY TO BOURGEOIS DRAMA

Summary

Since the early 1980s, Aleksandar Popović more frequently wrote pieces in which elements of farce combined with the structure of bourgeois drama. In addition to the characters from the far outskirts, he also introduced characters from bourgeois milieu in his plays. A new phase of his work began with TV drama *Svinjski otac* (Pig father), while fully developed in the drama *Mrešćenje šarana* (Spawning carp). This paper analyzes how bourgeois drama appeared and why it is treated as a “classic” and thus opposite to modern drama of the 20th century, and why this form is “classic” precisely for civil society. The author is especially concerned with this problem because the attempt to restore the form of “classical” ie. bourgeois drama occurred in Serbian theaters in 1980s, along with the increasing tendency of destroying the socialist system. The paper examines how Aleksandar Popović combined structural elements of bourgeois drama with elements of farce, for which the writer was particularly known in his early creative phase. Further, the paper examines whether and to what extent this change in his writing style was associated with the writer’s previous works, how this tendency would develop in subsequent plays, and how the audience established Aleksandar Popović precisely at this stage as the “classic” Serbian dramatist, while teatrologists in their researches (except Petar Marjanović and Radomir Putnik) continued to be more interested in dramas from the early phase.

Keywords: Aleksandar Popović, *Mrešćenje šarana* (Spawning carp), drama, farce, theater.

ДИАНА М. ПОПОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

КАНАДСКА ФРАНКОФОНА ДРАМА У СРПСКИМ ПРЕВОДИМА**

САЖЕТАК: Позоришна дела канадских драмских писаца још увек су мало позната у Србији, јер је број до сада преведених комада скроман, нарочито када је реч о делима аутора из Квебека који стварају на француском језику. Циљ овог рада је да из дијахронијске перспективе изложи динамику преводне активности и да на једном месту изнесе о којим франко-канадским позоришним ауторима и делима је реч, као и из које епохе. На тај начин стећи ће се увид у драмско стваралаштво тог дела двојезичне Канаде, које је нашло своје место у српској преводној књижевности као циљној књижевности, јер је то, заправо, пут ка српској позоришној сцени и сусрету овдашње публике са једном још увек недовољно познатом културном баштином.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: канадска драма на француском језику, квебечка драма, српски преводи, српска преводна књижевност.

Прва представа на канадском тлу изведена је у Акадији, на француском језику, 14. новембра 1606. године. Реч је о барокном ефемерном спектаклу Парижанина Марка Лескарбоа (Marc Lescarbot) под насловом *Нејтунново њозорје у Новој Француској* (*Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France*) (ТОВЕ 1983: 200). Поред пригодних комада, током седамнаестог века играла су се дела великана француског класицизма, нарочито Пјера Корнеја (Pierre Corneille), а тек од осамнаестог века може се говорити о развоју аутентичног франко-канадског драмског стваралаштва.

Канадска драма под сталним је утицајем историјских и политичких чинилаца, који прате динамику односа два ентитета, англофоног

* diana.popovic@ff.uns.ac.rs

** Овај рад је настао на основу истраживања за потребе докторске тезе под насловом „Канадска франкофона књижевност у српским преводима“, која је одбрањена 2011. године на Филозофском факултету у Новом Саду као прва дисертација из области франко-канадистике на неком од универзитета у Србији.

и франкофоног. Са оснивањем *Канађанина* (*Le Canadien*) 1806. године, првих новина у служби франкофоне борбе за очување идентитета, објављују се драме политичке садржине, потом и социјалне, које ће преузети примат над дотадашњим религијско-морализаторским комадима и делима која су величала патриотска осећања везана за настањивање континента. Усмереност ка политичкој и социјалној тематици темељ је и савременог франко-канадског театра, који је у последње време постао доступан и српским читаоцима.

Наиме, превођење на српски језик драмских комада франко-канадске књижевности везује се за двадесет и први век. Реч је о скромном опусу, али важно је да се преводилачка активност покренула и да је у српску преводну књижевност као циљну (*target literature*) ушао извештај број драмских остварења франкофоних канадских аутора.

Прва драма преведена са канадског француског језика на српски јесте *Бунар* (*Ћрича без џлаве и реја*)¹ (*Le puits ou une histoire sans queue ni tête*) Негована Рајића, познатог канадског писца српског порекла, који је своју списатељску каријеру започео тек пошто се обрео у Канади.² Ова његова једночинка објављена је у монреалском часопису *Дела Француске Канаде* (*Les Écrits du Canada français*) 1990. године, а у српском преводу, који је сачинио Никола Рајић, штампана је 2001. године у часопису *Рацка* (Рајић 2001). Иако је комад замишљен за сценско извођење (има дидаскопије у којима су пишчеве препоруке везане за сценски приказ), у Монреалу и у Београду емитован је као радио-драма (Pavlović 2000: 155).

Напоменимо да је Негован Рајић пре ове драме написао и приповетку истоветног наслова, *Бунар* (1984), са истом тематиком. Мотив из наслова метафоричан је и представља окосницу која се везује за Рајићев доживљај сопственог искуства књижевника ван домовине, чији живот се одвија попут живота у бунару од нерђајућег челика. Наиме, то је „алегорична ситуација књижевника, или још боље, човека, у изгнанству, коме одједном пада на памет жеља да нешто напише и да нешто буде објављено“ (Ђерић 1997/1998: 5).

¹ У једном интервјуу из 1997, дакле када још није постојао званичан превод ове драме, Рајић је свој комад насловио *У бунару*. Разговор је водио Зоран Ђерић и објављен је у листу *Поља*.

² Негован Рајић рођен је у Београду 1923. године. Јула 1946. прекида студије и илегално напушта земљу. Након четрнаест месеци боравка у избегличким камповима у Аустрији, Италији и Немачкој, обрео се у Паризу (1947), где је завршио за инжењера. Као професор математике радио је у Паризу, Стразбуру и касније у граду Троа Ривијер, у француском делу Канаде, где се настанио 1969. године. Први роман и приповетку објавио је 1978. и убрзо постао запажен од критике и публике. Од 1986. посветио се искључиво писању. Његова дела овенчана су низом признања.

Рајић се усредсређује на питања слободе мисли, бескрајне наде и, коначно, очајања, које осећа писац у туђини. Ову рефлексивно-алегоријску драму написао је на почетку списатељске каријере, а убрзо је доживео да постане признати канадски писац, пре свега кратке прозе и романа, у којима увек на више или мање експлицитан начин уноси део своје српске прошлости. То је био случај и са поменутом драмом, што је Канада као мултикултурна средина, одувек отворена за све ствараоце који уносе дух мултикултуралности, свесрдно прихватила.

Наредно позоришно дело, које је објављено у српском преводу 2004. године, јесте *Хиџабија или људско љамћење* (*Huratie*) савременог франко-канадског писца грчког порекла, Пана Бујукаса (Pan Voujoucas) (ВУЈУКАС 2004). Међутим, реч је о преводу превода, односно о преводу са енглеског, а не са оригиналног француског језика, који је урадио Ђорђе Кривокапић, и у том смислу не припада истом домену преводне књижевности.

Следећи помак у превођењу драмских остварења везује се за 2006. годину и појаву антологијског издања, које је приредио Давид Албахари, а које носи наслов *Могући светови* (АЛБАХАРИ 2006).³ Ова књига веома је значајна, јер окупља репрезентативна дела савремених драмских писаца оба језичка подручја Канаде, енглеског и француског, чиме се пружа својеврстан увид у стање на канадској сцени данас.

У антологији је уочљив извештај, мада не и неочекиван, дисбаланс у заступљености франкофоних у односу на англофоне драмске писце. Наиме, од укупно девет драма свега три су са француског језичког подручја, од чега је једна од њих, чувеног квебечког драматурга Робера Лепаже (Robert Lepage) и Мари Брасар (Marie Brassard), преведена са енглеског језика, на коме је и написана. Било како било, одабир аутора и комада потврђује да су у питању изузетно вредна остварења националног театра. Наиме, збирку текстова отвара неспорно најзначајнији франко-канадски позоришни писац друге половине двадесетог века Мишел Трамбле (Michel Tremblay), чији целокупни књижевни опус, било да је реч о романима, приповеткама или позоришним делима, представља изузетно маштовиту, језички богату, а пре свега структурно јаку књижевну материју, која увек, и доследно, има драмски карактер, те се може рећи да је његово перо пре свега театарско.

Како потиче из монреалске радничке породице, Трамбле слика тај миље, али га и проширује ликовима са крајње ивице друштва. До сада је написао више од тридесет драма. Такође је адаптирао или превео

³ Антологија је промовисана на 51. Међународном сајму књига у Београду 2006. године. Том приликом Вида Огњеновић је истакла посебну драгоценост овог издања, будући да су антологије драмских текстова код нас, иначе, изузетно ретке.

дела Аристофана (Aristophanes), Гогоља (Гоголь) и Чехова (Чехов) за квебечка позоришта, а преводио је и комаде англофоних канадских писаца на француски. Његова позоришна дела имају изузетну снагу, и преведена су на више од двадесет језика, што га је учинило писцем светског гласа.

Писањем је почео да се бави шездесетих година и одмах је скренуо пажњу на свој рад употребљавајући супстандардни језик, нарочито варијетет француског говора којим се служила радничка класа у Монреалу, који се назива жуал (joual)⁴ (LAURENDEAU 2004: 431). Трамбле је био први канадски писац који је увео тај специфични говор у књижевна остварења (LAURENDEAU 1990: 82), у драме⁵ и романе, чиме се његов имажинарни свет приближио реалном свету, а широј публици постао много ближи. Поред тога, у делима нескривено изражава и своје сексуално опредељење, као и уверење да различитост није мана, већ нешто што животу у друштвеној заједници пружа разноликост. У Трамблеовом стваралаштву значајно место заузимају социјалне теме, дакако канадске. Проблеми друштвене заједнице, ма колико били тешки и мучни, у његовом делу увек су представљени стилизовано, сведени на питање добре или лоше комуникације међу људима, што је тема која може да има изваннационалну вредност.

У драми *Сћварни свеј?* (*Le vrai monde?*), насталој 1987. године, коју је на српски превела Јелена Стакић 2006. године, Трамбле обрађује једно њему важно питање, а то је где су границе стваралачког чина. Стога је главни јунак писац. Младић Клод, незадовољан односима у породици, подухвата се писања позоришног комада у коме жели да исказе све што му лежи на срцу. За ликове узима чланове своје породице и, не мењајући њихова стварна имена, пушта их да оголе сва своја незадовољства и коначно проговоре о проблемима и табуима. Али, сâм Клод једини је лик који се не појављује у том свом рукопису. Заправо, Трамбле је удесио да ми као читаоци (или гледаоци) схватимо како је Клод сва своја негативна осећања која у стварности гаји према оцу транспоновао у лик мајке. И зато ће управо њој дати свој дуго писани комад, након чега ће уследити расплитање породичних односа. Почињу полемике и прекори, говори се о границама између реалног и фиктив-

⁴ Жуал је варијетет говорног француског језика, специфичан за монреалску средину у којој су радници, под јаким утицајем енглеског језика и граматике, прилагођавали, односно искривљавали, француске наставке за конјугацију и изговор. Настао је, и развијао се, између 1960. и 1975. године и добио пејоративну ноту, односно постао је синоним за франкофону неелиту.

⁵ Прво дело написано на жуалу је позоришни комад Мишела Трамблеа из 1968. године *Les belles-sœurs* (није преведено на српски језик). Од тада ће и други аутори промовисати жуал и створиће се такозвана жуалска књижевност (*littérature joualisante*), чија ће улога бити веома важна за пораст свести о квебечком идентитету за време Мирне револуције.

ног, о односу између онога што свако од њих заиста жели да изађе на површину и онога што се жели оставити прикривено, учаурено и, наравно, ван домашаја публике, односно Другога.

Правећи позориште у позоришту, односно уводећи двојнике на сцену, писац декомпонује породицу, указујући на потребу да се превазиђу постојећи сукоби у њој (Роровић 2013). Дело је врло слојевито, а један од закључака је да изговарање истине не значи одмах и разумевање Другога. Трамбле указује на сву сложеност међуљудске комуникације. Питање да ли живимо искрено или у лажи, исказано је кроз однос према самим себи (указује се на потребу за сталном интроспекцијом), као и кроз разговор са другима, и то онима који би требало да су нам најближи. Ове универзалне теме испреплетане су са још неким, такође значајним за Трамблеа, а то су, пре свега, запитаност о улози коју могу да имају писац и његово дело, као и питање реалне моћи изговорене речи.⁶

Драмски писац млађе генерације Норман Шорет (Normand Chaurrette), попут Трамблеа познат као аутор већег броја позоришних комада и као веома запажен прозни писац, прославио се радио-драмама, којих је само у периоду од 1979. до 1983. написао шездесет и пет. Прва у низу награђиваних позоришних драма јесте *Сан о једној ноћи њроведеној у болници* (*Rêve d'une nuit d'hôpital*).⁷ Шорет је и врстан преводилац с енглеског језика, нарочито Шекспирових (Shakespeare) дела.⁸ Има изванредан осећај за језик,⁹ те су, сасвим разумљиво, његови преводи врхунски, али, с друге стране, превођење његових текстова није лак задатак. У том смислу, доступност његовог позоришног комада у српском преводу представља само по себи привилегију.

Шоретова поетска драма у слободном стиху *Краљице* (*Les Reines*), која датира из 1989. године, до српских читалаца стигла је 2006, у преводу Маристеле Величковић. Обрађује историјску тему, из периода

⁶ За српску преводну књижевност ово је значајно дело. Не можемо а да не приметимо да је жуал преводиоцу каткад представљао проблем. На пример, жаргонска реч за мајку (*mother*), могла је бити преведена другачије, на пример као *сйара* или као *кева*, али је у преводу неспретно пренета као *мамуи*, што у српском језику има другачију конотацију, чиме се пишчев стил, иако верујемо ненамерно, нарушава. Наведимо само један од примера: „Мамуте... више ти ништа не вреди да се правиш луда [...]“.

⁷ За овај комад, написан 1975. године, Шорет је добио низ признања: Награду Радио Канаде (1976), Награду „Пол Жилсон“ за најбољу драму на француском језику, коју додељује Асоцијација франкофоних радио-станица, чије је седиште у Лозани, и у два наврата престижну Награду генералног гувернера (1996. и 2000).

⁸ Превео је на француски и адаптирао укупно десет Шекспирових драма.

⁹ Он је предавао лингвистику и трансформациону граматику, а потом је као професор француског језика подучавао досељенике из Азије. Дакле, имао је прилике да истражује разне аспекте језика и провери их у наставној пракси, а своја језичка истраживања унео је донекле и у читав свој списатељски рад.

владавине енглеског краља Едварда IV од Јорка. На двору влада језовита клима, јер је краљ на умору, и краљица Елизабета стрепи да јој Глостери не убију децу, наследнике круне. У Кули се налази шест нагизданих „краљица“, заправо шест жена из краљевске лозе, које су видно узнемирене, врзмају се, пењу се у Кулу и силазе, јер их је обузело предосећање да се ближи смрт владара, што ће имати утицаја на даљи ток историје. Њихови разговори одсликавају мешавину личних конфликта са државним, уз примесу метафизичке зебње пред гашењем људског живота. Основно осећање које прожима ликове јесте безнађе, јер се историја пише (готово) увек сличним окрутним сценаријима. Историјска подлога овде је полазиште за осветљавање једног реалног историјског времена, али и за универзалне теме, које нису само „краљевске“, него залазе у филозофско промишљање живота уопште, и човековог места у свету.

Поред овог канадског комада шекспировске инспирације, у Албахаријевом избору за антологијско издање нашло се и дело једног од најзначајнијих савремених драматурга Квебека Робера Лепаж, аутора који је често писао у сарадњи са глумицом и драматургом Мари Брасар. Њихов комад *Полиграф* (*Polygraph*) спада у ред значајних остварења,¹⁰ и сјајно је што је преведен на српски језик. Али, заправо, овај комад не припада корпусу франко-канадске књижевности, јер је изворно написан на енглеском. Наиме, Лепаж, који је потекао из билингвалне породице, своја дела ствара на оба званична језика Канаде. У овом случају, српски превод с енглеског није превод превода, него превод с оригинала, што је за проучаваоце преводне књижевности важан податак.¹¹ То је уједно и последње дело квебечких аутора које је нашло своје место у поменутој антологији.

Преводе франко-канадских драма на српски језик употпуњују наслови *Певање сокоћала* (*Le Chant du dire-dire*) и *Дражење сџеновијих*

¹⁰ Према Албахаријевим речима, овај комад, заједно са претходним позоришним пројектом *Винчи*, представља Лепаж као „једног од најзанимљивијих позоришних стваралаца“ (2006: 580). Тим делима аутор је најавио своје мултимедијалне пројекте које је радио током деведесетих година XX века, као што су *Седам шокова реке Оџе*, *Геометрија чула* и *Даља сџрана Месеца*. Јован Ђирилов окарактерисао је Лепаж као „највећег позоришног уметника Канаде“ (2006: 9).

Лепаж је у свом позоришном опусу окренут билингвизму као особености канадског идентитета, мултимедијалним истраживањима, затим преиспитивању сопствене личности и хомосексуалности. Његов рад на филму, као глумца и редитеља, такође режирање сценских наступа познатих музичара у земљи и у иностранству, говоре о његовом вишеструком таленту и о неуморном ангажману. У пројектима које је радио, често је учествовала глумица и драмска списатељица Мари Брасар, што је случај и са *Полиграфом*.

¹¹ Пошто је реч о комаду билингвалног квебечког аутора, чије свеукупно дело, било да је настало на француском или на енглеском језику, суштински представља јединствену целину, овај комад, упркос формалном критеријуму (језику оригинала), можемо сматрати франко-канадским остварењем.

īaca (*Le Langue-à-langue des chiens de roche*), из 1998. године, аутора млађе генерације Данијела Даниса (Daniel Danis) (Данис 2010). Обе драме, у српском преводу Љиљане Матић, објављене су заједно, у истој књизи, 2010. године.

Ови комади спадају у ред авангардних позоришних остварења. Данисов „новоговор“, како га назива Драган Милинковић Фимон (Данис 2010: 151), представља спој класичне тематске основе и крајње иновативног позоришног израза у коме је *реч* оно што спаја, осваја и чини живот, док губитак говора постаје нешто погубно и депримирајуће. У том смислу би се могло рећи, наравно сасвим условно, да се Данисов позоришни *credo* заснива на расиновским основама.

Данисова имагинација је бескрајна и његов свет, ма колико био необичан и нестваран, дубоко је укорењен у проблеме свакодневног живота. У *Певању сокоћала*, које је аутору донело престижну Награду генералног гувернера, у центру пажње је четворо сирочади коју у срећи и љубави одгаја старатељска породица. Језик којим комуницирају врло је оскудан, сведен на речи и синтагме. Старатељи су направили сокоћало („le Dire-dire“), нараву у коју деца изговарају речи, жеље, осећања, како би заузврат добијала бомбоне или новчиће. Долазак олује у трену руши све пред собом, па и њихову срећу, јер старатељи страдају. Пуна захвалности према њима, деца настављају слојан заједнички живот, али ће се умешати закони друштвене заједнице, која им проналази нове старатеље и налаже међусобно раздвајање. Ноема, која певањем покушава да „освоји“ град, изгубиће моћ говора и кретања. Браћа покушавају да позитивним емоцијама и речима учине чудо, да јој поврате веру у живот и разбуди клонули дух, али, безуспешно.

Сиже је необичан, и врло слојевит. Универзалност *Сокоћала* лежи у темама блиским савременом човеку. У основи је борба за одржање живота појединца, али и породице као основе друштва, која је приказана кроз судар два света: урбаног, који потенцира техноманијски начин живота, и руралног, коме, заправо, прети опасност од нестанка (Матић 2010: 144–155), што није само канадска тема. Данис у језику успева да преплете утицаје усменог, народног наслеђа и савременог језика. У његовом тексту јунаци мало говоре, реченична синтакса је крајње редукована, што помаже да се оствари ауторова замисао, а то је да се редитељу остави на вољу да изгради сопствену визију комада на основу понуђеног предлошка, будући да је на самом почетку драме аутор истакао како није дао заокружени текст. Другим речима, Данис жели да подстакне редитеља, гледаоца или читаоца на даљи ангажман. У том смислу, сваки превод његовог комада требало би да омогући стављање акцента на подстицање маште и размишљања, а не да пренесе језички довршен текст, јер он то, заправо, и није.

Други преведени комад овог аутора, који казује причу о стеновирним псима, такође на данисовски начин приступа проблемима савременог човека. Реч је о односу према коренима и сопственом идентитету, али и о чулности и жељи за трајањем. Језички захтеван текст, у коме нијансе могу да одлуче да ли ће исказ да склизне у баналност, чак у скаредност, није лак подухват за преводиоца. Иначе, за овај контроверзни комад, писац је сачинио посебан речник квебечких речи и израза, за издање намењено француском тржишту, где се квебецизми, односно франко-канадски регионализми, не би могли лако разумети, а превод на српски заиста је одмерен и прати пишчев језички набој.

У овом комаду, реч је о измишљеном острву, на којем се у редовним размацима појављују ветар и плима. Ликови траже спас у лудим журкама („party rage“) и у оргијању. Аутор, с једне стране, приказује друштво у коме владају телесност, дрога, насиље, који воде ка врхунцу драме, каменовану и насилној смрти јунака, а с друге стране, уноси лирске пасаже који, такође, чине важан део приче, и служе да унесу поетску ноту као јасан контраст непријатним сценама.

Данис је писац препознатљивог језика и драматургије и спада у ред најзначајнијих у Квебеку. Као представник модерног израза, према речима Драгана Милинковића Фимона, сматра се „неспорно највећим истраживачем међу савременим канадским писцима. Читаоцима и позоришним гледаоцима својих текстова он упорно припрема необична искуства позоришног новоговора, осећања и метафоричних догађања, која сугестивно воде у промишљање и запитаност о природи нашег кратког постојања на планети.“ (Данис 2010: 153).

О том истраживању у позоришту Данис и сам говори, не доживљавајући себе као писца, него као „сценографа речи“. Уз то, осећај за ритам и мелодију исказа доприноси стварању једне посебне атмосфере у његовим делима и, свакако, даје лични печат његовој драматургији.

Закључак

Осврт на репертоар драмских дела која су са канадског француског језика преведена на српски указује на неколико закључака. Најпре, у хронолошком смислу, на превод је било потребно дуго чекати. Тек почетком двадесет и првог века, тачније 2001. године, преведено је прво драмско дело, и то писца српског порекла, Негована Рајића. Потом наступа затишје до 2004. године, када је један драмски текст преведен с енглеског превода, а од 2006. године наставља се са директним преводом оригинала. Дакле, у односу на читав корпус преводâ франко-канадске књижевности, драме чине најновији, односно најмлађи део система српске преводне књижевности.

Ако говоримо о значају драмских писаца који су доступни у српском преводу, може се констатовати да је избор изванредан, јер је реч о врхунским именима франкофоног дела Канаде, Квебека, добитницима многобројних значајних награда, чија дела су играна у земљи и изван ње, у суседним Сједињеним Америчким Државама, на европским и другим светским сценама, дакле о ауторима који заиста репрезентују свој национални театар. У репертоар српске преводне драмске књижевности ушли су, дакле, еминентни савремени писци и у будућности се може очекивати наставак превођења њихових дела, али и дела неких других, нових имена која би српској публици могла бити занимљива.¹²

У драмама је најчешће представљен локални квебечки миље, нама непознат, али су теме универзалне: положај писца у савременом друштву, однос према селу и граду, породични односи, однос према власти и тако редом. У структурном смислу, увиђамо да је реч о драматурзима чије концепције превазилазе оквири класичног позоришта. Ове драме, дакле, уносе модеран приступ позоришној уметности и представљају ауторе најбоље авангардистичке традиције.

Када је реч о критици квебечких драмских дела доступној на српском језику, можемо говорити једино о предговорима и поговорима посебних књига, односно антологијске збирке позоришних комада. Иако малобројне, драгоцене су за читаоце који се сусрећу са њима недовољно познатим писцима.

Српски преводи франко-канадских драма за сада нису постављани на сцену. Остаје нада да ће у будућности доћи до позитивног помака у том правцу, као што се догодило са руским комадима, чије адаптације су, како је Јован Ћирилов тачно приметио, заживеле на нашим сценама након објављивања антологије нове руске драме из 2000. године (ЋИРИЛОВ 2006: 9).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Данис, Данијел. *Певање сокоћала: и Дражење сјеновијих ђаса: ошворена сцена*. Превела са француског Љиљана Матић. Београд: Нолит – Алтера, 2010.
- Ђерић, Зоран. „Три чина исте драме: отићи, опстати и вратити се (разговор са Негованом Рајићем).“ *Поља* бр. 407/408 (1997/1998): 3–5.
- Рајић, Негован. „Бунар (прича без главе и репа).“ Превео Никола Рајић. *Рацка* бр. 36/37 (2001): 135–155.

¹² Преводи канадских позоришних комада на српски, било са француског или с енглеског језика, заправо су наставак сарадње коју Србија одржава са Канадом. Наиме, у мон-треалском позоришту Просперо (Prospero) постављени су текстови наших признатих драмских стваралаца, међу којима је Душан Ковачевић, али на енглеском језику. Остаје нада да ће се тај тренд наставити и обогатити режијама српских драмских остварења за канадску франкофону публику.

- ALBAHARI, David (ur.). *Mogući svetovi: savremena kanadska drama*. Izbor i pogovor David Albahari. Predgovor Jovan Ćirilov. Beograd: Zapter Book World, 2006.
- BUJUKAS, Pan. *Hipatija ili ljudsko pamćenje*. Preveo sa engleskog Đorđe Krivokapić. Beograd: „Filip Višnjić“, 2004.
- ĆIRILOV, Jovan. „Dvojezična Kanada i njena drama.“ U: ALBAHARI, David (ur.). *Mogući svetovi: savremena kanadska drama*. Izbor i pogovor David Albahari. Predgovor Jovan Ćirilov. Beograd: Zapter Book World, 2006: 7–9.
- LAURENDEAU, Paul. „Joual populi, joual dei!: un aspect du discours épilinguistique au Québec.“ *Présence francophone* br. 37 (1990): 81–99.
- LAURENDEAU, Paul. „Joual – franglais – français: la proximité dans l'épilinguistique.“ U: ÉLOY, J.-M. (ur.). *Des langues collatérales: Problèmes linguistiques, sociolinguistiques et glottopolitiques de la proximité linguistique*. Knj. 2. Paris: Harmattan, 2004, 431–446.
- MATIĆ, Ljiljana. *Le lys dans la neige: essais de littérature québécoise*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2010.
- PAVLOVIĆ, Mihailo B. „Srpske teme Negovana Rajića.“ *Анали Филолошког факултета св. 20* (2000): 127–152.
- POPOVIĆ, Diana. „Le théâtre dans le théâtre comme procédé littéraire dans „Le vrai monde?“ de Michel Tremblay.“ *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду књ. 38-3* (2013): 257–265.
- TOYE, William (ur.). *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Toronto: Oxford: New York: Oxford University Press, 1983.

Diana M. Popović

FRENCH CANADIAN DRAMA IN SERBIAN TRANSLATIONS

Summary

Canadian playwrights are still insufficiently known in Serbia for the reason that the number of their pieces translated into Serbian so far is modest, especially when it comes to the works of authors from Quebec and other French-speaking areas of Canada. The aim of this paper is to present in diachronic perspective the dynamics of translation activities in Serbia in this domain. It would give an insight into a list of French-Canadian theater authors and dramas that had already found their place in Serbian translations, and also threw light on this part of cultural heritage of bilingual Canada. Translating dramas is in fact an activity which makes them available to be set on Serbian theater stages, which would be precious for both cultures.

Keywords: French-Canadian drama, Quebec drama, Serbian translations, Serbian target literature.

ЗОРАН КОПРИВИЦА

Факултет драмских умјетности, Цетиње / Филолошки факултет, Никшић
/ Филозофски факултет, Никшић*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

SIGNUM TEMPORIS ГРИГОРИЈА КОЗИНЦЕВА екранизација *Хамлеџа* из 1964. године¹

САЖЕТАК: Шекспирова трагедија *Хамлеџ* по Козинцеву је „трагедија савести“. Поред политичке, он нагласак ставља и на социјалну, па и филозофску димензију овог Шекспировог комада. Иако се на бави психолошком анализом ликова, Козинцев не пропушта да истакне Хамлетове психолошке реакције на збивања којима је окружен. Он у њему препознаје не само подељену и растрзану личност, него и човека који је окружен бројним дилемама, неког ко се налази не само на граници између живота и смрти, „бити ил’ не бити“, него и између два раздобља, две епохе, у друштву које почиње да се плаши своје нехуманости и безосећајне празнине. Шекспировим драмским текстовима, по Козинцеву, није потребна било каква надградња, те стога креативна снага редитеља не лежи у доследној примени сваког детаља из његовог плана, већ у немилосрдном одбацивању свега личног, свега што му органски не припада. Полазећи од премисе да Шекспиров драмски стих има неспорне визуелне вредности, Козинцев је свој задатак адаптатора схватио као покушај директне транспозиције поетских слика садржаних у Шекспировим драмским текстовима у поливалентне филмске слике. Његова екранизација *Хамлеџа*, као једна од најзначајнијих филмских адаптација до данас, не представља само јединствен и, рекли бисмо, непоновљив *signum temporis*, него и нескривени покушај да се помире две непомирљиве супротности: истинско биће уметности и хипокризија *homo politicus*-а.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: знак времена, трагедија савести, политичка и социјална димензија, драмски текст, адаптација, транспозиција, интертекстуалност, ликови, декор, костими, монолози, спекулативни концепт.

Постоје неке књиге, подсећа руски филмски и позоришни редитељ Григориј Михајлович Козинцев (Григорий Михайлович Козинцев), за које никада не можете тврдити да сте их до краја прочитали, јер оне захтевају многа читања – и док их наново читате, изгледа да их наново

* zoran.koprivica@gmail.com

¹ *Гамлет*. СССР, Ленфилм, 1964.

и откривате. Једна од таквих књига по њему је и Шекспиров *Хамлеџ*.² Козинцев се никада није бавио искључиво семантичком функцијом текста, већ је своју пажњу усмеравао на његову глобалну значењску структуру. Једино у таквом „трагању“ он је проналазио смисао како позоришне тако и филмске адаптације књижевног дела. У противном, сâм креативни поступак би се, по њему, свео на пресликавање естетских вредности из корпуса других система уметничке изражајности, чиме би се добила само верна копија транспонована у оквир функционално другачије осмишљених изражајних координата. Знатно пре почетка рада на филмској адаптацији *Хамлеџа*, Козинцев је из више аспеката темељно проучавао ову Шекспирову трагедију. Тако он руском редитељу Сергеју Герасимову (Сергей Герасимов) предлаже да *Хамлеџа* адаптира у ФЕКС маниру, при чему би доминантну улогу имала изражајна скала пантомиме, а с крајњим циљем да се Шекспиров класични текст „симплификује“ и савременом гледаоцу приближи на нов и оригиналан начин.

Козинцев је *Хамлеџа*, али и *Краља Лира*, са мноштвом препознатљивих (соц)реалистичких „кулиса“, адаптирао према преводу Бориса Пастернака (Борис Леонидович Пастернак). У вези с тим Козинцев каже:

Октобарска револуција и догађаји који су јој следили, створили су нове појмове о људској свести. Покушао сам да реконструишем „Хамлета“, али да не заборавим догађаје из историје који су се у међувремену одиграли. То је за мене било значајније него дати Хамлета у његовом романтизму (Ђуровић 1969: 21).

Но, Козинцевљев *Хамлеџ*, поред изузетних синематичких вредности, значајан је и по низу оригиналних решења која прате ток адаптације. Проучавајући темељно сваки од аспеката ове и осталих Шекспирових трагедија, Козинцев је, истовремено, показивао нескривено интересовање и за уметнички релевантне шекспировске адаптације других аутора.³ Познати су и његови дневници које је водио током снимања, а који, поред синематичких, имају и одређене литерарно-есејистичке вредности. Све то нас упућује на помисао о снажном присуству елемента интертекстуалности у његовом раду и указује на потребу аналитичког сучељавања два одвојена и у многим својим аспектима независна текста,

² Козинцев ће *Хамлеџа* поставити на сцени Пушкиновог академског театра у Лењинграду 1953. године и попут Лоренса Оливијеа, који је у Old Vic-у 1936. године играо Хамлета, доћи до извесних сазнања о могућностима његове филмске транспозиције.

³ Козинцев је, приступајући адаптацији *Хамлеџа*, посебно имао у виду искуства оних редитеља, пре свих Оливијеа и Куросаве, који су својим екранизацијама Шекспирових драмских комада постигли значајне синематичке помаке.

оригиналног Шекспировог и „изведеног“ Козинцевљевог и Пастернаковог. Како истиче руски теоретичар А. Липков (А. Липков), Пастернак је Козинцеву давао неке крајње радикалне савете:

Режите, скраћујте и прекрајајте до миле воље. Што више избаците из текста, то боље. [...] Располагите, уопште, с текстом с пуном слободом, то је ваше право (Липков 1997: 120).

Козинцев је увидео да Шекспиров текст оставља довољно простора за темељну и целовиту филмску транспозицију, али је, с друге стране, истицао могућа ограничења сваког читања, па чак и оних дела која саопштавају универзалне поруке, какво је несумњиво, и можда више од осталих, Шекспиров *Хамлејџ*.⁴ Ипак, Козинцев и писац сценарија Пастернак до тог степена су скратили и прерадили изворни текст да он више изгледа као реконструкција Шекспировог комада, чак више него што је то било и са Оливијеовом (Laurence Olivier) филмском адаптацијом.⁵ Али за разлику од Оливијеа, Козинцев у оквир своје приче о данском краљевићу враћа три важна лика: Фортинбраса и Розенкранца и Гилденстерна, иако је, попут Оливијеа, „исекао“ приближно исти број сцена.⁶ Вођен идејом руских формалиста о потреби превазилажења аутоматизованог искуства, Козинцев је настојао да то постигне и на пољу специфично кинематографске стилизације. Адаптирати једно књижевно дело за филм, по њему, не значи исто што и убацити га у прорез машине, притиснути дугме и добити финални производ који ће задовољити одређене естетске потребе. То исто – дакле, деаутоматизацију – треба применити и када је реч о адаптацији Шекспирових драмских текстова. Дакле, кроз тај „систем“ пролази не само садржај књижевног дела, него и укупна организација формалних елемената – деаутоматизују се како модели тако и методе и средства изражавања. Козинцев је дошао до закључка да је потреба да се преиспитају раније методолошке

⁴ Као један од проблема у Шекспировом *Хамлејџу*, Козинцев истиче немогућност сагледавања „најзначајнијих ствари“ које, по њему, некако увек остају изван нашег видокруга.

⁵ *Hamlet. Two Cities*, United Kingdom, 1948.

⁶ Изостављени су: разговор Полонија и Розенкранца и Гилденстерна о доласку глумца на двор и Хамлетовом пријатељском односу према њима (III,1); краљева одлука да Хамлета пошаље у Енглеску након његовог разговора са Офелијом у the nunneгу сцене (III,1); Полонијево обавештавање Хамлета о томе да долазе краљ и краљица (III,2); Хамлетова похвала Хорацијевих врлина (III,2); сцена пантомиме (III,2); Офелијине речи након Хамлетовог одласка: „О, какав диван ту посрну дух! [...]“ (III,1); долазак Полонијев да саопшти Хамлету да би краљица желела да разговара с њим, као и Хамлетово исмевање Полонијеве ревности и лицемерства („Видите ли онај облак који готово / има облик камиле? [...]“) (III,2); Хамлетов монолог: „Аветно доба поноћи је сад / кад гробље зја, а пако развејава / заразу светом.“ (III,2); Хамлетово изненадно појављивање и дилема да ли да убије краља или не, док се овај моли (III,3).

премисе проистекла не као резултат примене нових облика филмског изражавања, већ његове јасно изражене жеље да за филм адаптира драмски текст који, иако датира с почетка XVII века, у себи садржи модерну причу о човеку, животу и историји.⁷

Суочен с неизбежним присуством феномена интертекстуалности који је, уз то, од суштинског значаја за разумевање његовог односа према Шекспировим драмским текстовима и његовој укупној поетици, Козинцев је у свом дневнику записао:

Ма колико ми настојали да оживимо свет Енглеске или Данске, филм ће, у сваком случају, бити руски. Ми још имамо нашег Хамлета из времена Бјелинског и Херцена (Kozintsev 1996: 243).

Козинцев притом указује и на одређене асоцијативне моменте када је у питању руска књижевност, те тако „сцену мишоловке“ описује као љермонтовску, а сами завршетак Шекспирове трагедије сматра пушкиновским. Ипак, евидентно је да је Козинцев своју визију Шекспира пројектовао, и таквог га руској публици предочио, под снажним утицајем Достојевског. Иако је америчка филмска критика на ту везу указивала као на „Браћу Карамазове из Елсинора“, Козинцев, избегавајући да тражи сличност између Шекспирове Енглеске тог времена и Петрограда Достојевског, интертекстуални encounter Шекспира и Достојевског проналази у фантастичном реализму. По њему, дакле, ма како се то чинило парадоксалним, велика уметничка дела данашњице не само што могу да утичу на уметничка дела из будућности, него и на она из прошлости, а на читаоцу остаје да, пратећи савремену литературу, у старим књигама открива нове вредности. Козинцев уметничка дела сагледава искључиво у њиховој симбиози, међусобној повезаности и прожимању, а не никако као издвојене и аутономне целине. Поставља се, међутим, питање, каква се то веза успоставља између два писца и њихових наизглед дивергентних значењских и семантичких структура, имајући у виду Козинцевљево тумачење тог феномена. У настојању да да одговор на то питање, Барбара Лиминг (Barbara Leaming) проналази везу између Козинцевљевих принципа критичке методологије и теоријских промишљања Елиота и Борхеса:

⁷ Украјински филмски глумац и редитељ Сергеј Бондарчук (Сергей Бондарчук) у Козинцевљевом *Хамлету* препознао је оне традиционалне вредности које су у потпуном складу с његовом модерном визуром, за разлику од оних филмова у којима до изражаја долазе софистицирана техничка решења, а који су у бити празни и без великих идеја, мисли и порука: „Шта чини Хамлета истински савременим? Истинитост филозофске и уметничке концепције. Истинитост карактера и околности. Истинитост коју уметник не намеће гледаоцима, већ се она крије у суштини свега што се дешава“ (Ђуровић 1969: 6).

Овде нам ваља размислити о начину на који Елиот указује да велика уметничка дела заиста модификују наш доживљај дела која су им претходила. Значајно ново дело мења поредак који су успоставила претходна монументална уметничка дела. По Борхесу, на пример, Браунинова поезија се може разумети на нов начин после читања Кафке (LEAMING 1980: 101).⁸

Козинцев, који враћање делима прошлости види као пројектовање властитих жеља, о томе каже:

У Шекспировим комадима – као и у свему што је човек створио – одређени аспекти су ближи уметницима једне нације или епохе, други, неким који се разликују од њих. Реторичке и сложене метафоре јесу нешто што осећам да нам је веома страно (KOZINTSEV 1997: 67).

За филмску адаптацију *Хамлеџа* Григорија Козинцева не може се, међутим, тврдити да садржи искуства искључиво руске културне и уметничке баштине. Козинцева су, као ствараоца, посебно интересовали проблеми који се јављају у уметничкој транспозицији класичног текста којој приступа редитељ и/или адаптатор друге националности и за пример узима Куросавину филмску адаптацију *Идиотџа*⁹ с радњом смештеном у савремени јапански миље, свету који је, иако споља различит, када је реч о унутарњем проживљавању и психологији јунака, у потпуности идентичан свету Достојевског.¹⁰

Процес естетског (пре)обликовања за Козинцева има кључни значај, тако да се суштински проблем транспозиције из једног уметничког медија у други – у конкретном случају из литературе у филм – своди на изналагање еквивалентне текстуре унутар које ће се редитељева замисао најпотпуније остварити. То у реалистичком просторном оквиру филмске дијегезе другим речима значи апсолутно одбацивање свих сувишних, барокних и китњастих елемената и орнаментике који воде

⁸ Т. С. Елиот (Thomas Stearns Eliot) је своје виђење историје књижевности, по коме би књижевна дела требало читати у односу на дела која им претходе, изнео у свом познатом есеју „Традиција и индивидуални таленат“. „Кафка и његови претходници“ назив је есеја Хорхеа Луиса Борхеса (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo), у којем он износи знамениту тезу да сваки писац ствара своје сопствене претходнике.

⁹ *Haguchi*. Japan, Daiel, 1951.

¹⁰ Козинцева су, ипак, највише интересовале Куросавине филмске адаптације Шекспирових трагедија. Тако су на њега поред аутентичног јапанског декора у *Крвавом љресџолу*, филму који Козинцев сматра једном од најуспелијих адаптација Шекспирових драмских дела уопште, посебан утисак оставили јапански глумци који су своје емоције и страсти исказивали на начин који је дијаметрално различит од оног у европском позоришту и филму. Њихову глуму, по Козинцеву, карактерише унутарња аутентичност, упркос одсуству спољашње уверљивости.

површности и испразности, не откривају ништа ново нити могу да допринесу њеној надградњи. Другим речима, не поједностављују материју, што би требало да је њихов примарни циљ, већ је усложњавају.

Рад режисера мени у потпуности личи на рад тумача. Замисао поставке – то нису изложене идеје, слике, амбијент које је створио аутор. То је продужетак његовог дела на другом материјалу (КОЗИНЦЕВ 1981: 124).

Шекспировим текстовима, по Козинцеву, како у поетском тако и техничком смислу, није потребна било каква надградња, те стога

снага редитеља не лежи у доследној примени сваког детаља из његовог плана, већ у немилосрдном одбацивању свега личног, свега што му органски не припада (КОЗИНЦЕВ 1996: 275).

На тај начин Козинцев истиче значај суштинске органичности текста, литерарног и синаматичког. У борхесовском смислу, то је скоро као да текст треба да живи свој сопствени живот (LEAMING 1980: 104).

Козинцев Елсинор доживљава као „спекулативни концепт“ који се не своди на његово дословно пресликавање.¹¹ Утицај Љева Кулешова (Лев Владимирович Кулешов) на стварање таквог концепта, што је, заправо, други назив за имагинарни просторни оквир, код Козинцева је очигледан, али не у смислу дословног прихватања солипсизма монтажне доктрине који подразумева фрагментацију просторних односа и примену „монтажне географије“. Ипак, на примеру Елсинора најјасније се може препознати његова приврженост основним постулатима руске монтажне школе будући да асоцијативно-метафорички и симболички дискурс чини основу Козинцевљеве технике филмског понашања *en général*.

Козинцев је посебно инсистирао на специфично филмском коду глумачке изражајности који би се у знатној мери разликовао од технике глумачке игре у позоришту. Сâм израз лица глумца и његова микрофизиономија – без ефеката који се добијају шминком – чине основу тог вида изражајности у Козинцевљевим екранизацијама Шекспирових драмских дела. И као што се противио барокним елементима у осмишљавању композиције декора, Козинцев је био још већи противник глумачке рутине и театралности, праћених притом „улепшаним текстом“, и у исти мах снажно афирмисао суптилну и ненаметљиву глуму, што је имало за циљ да се и сâма публика „креативно подстакне и покрене“.

¹¹ У вези са „спекулативним концептом“ примењеним на случај Елсинора, Козинцев истиче: „Општи изглед дворца не сме бити приказан. Он ће се појавити само у јединству утисака различитих аспеката Елсинора. А његов спољни изглед у монтажи секвенци снимљеним на различитим местима“ (КОЗИНЦЕВ 1996: 265).

Козинцевљеве филмске адаптације ни по чему не представљају копије литерарних оригинала. Тако је и проблему транспозиције Шекспирових драмских текстова приступао са позиција откривања естетских специфичности филма, али и оних фактора који детерминишу његове стилистичке и изражајне димензије. Свој рад је упоређивао са радом археолога који се своди на стварање целине из низа појединачних фрагмената. Но, Козинцев се уистину суочава с једним, рекли бисмо „котовским“ питањем, као, уосталом, и већина редитеља који приступају адаптацији *Хамлеџа*: „како осавременили Шекспира, а истовремено му остати веран?“ Тим пре што је *Хамлеџ*, како каже Кот, као спужва, „уколико није урађен на стилизован или антикваран начин, он одмах апсорбује све проблеме нашег времена“ (1963: 76). Један од „проблема“ са којим се Козинцев суочио адаптирајући *Хамлеџа* везан је и за латентни утицај Лоренса Оливијеа. Одбацујући улогу епигона Козинцев је посебно наглашавао могућност бројних и разноврсних читања *Хамлеџа*, одабравши као доминантну тему власти управо ону коју је Оливије у својој адаптацији заобишао.¹² Чињеница је, међутим, да су и Оливије и Козинцев темељно истраживали потенцијалне „транслационе“ могућности Шекспировог драмског текста у односу на примену специфично филмских изражајних средстава. То је несумњиво била ствар стила, личног избора и уметничког сензибилитета оба редитеља, које сегменте оригиналног текста да инкорпорира у наративну фактуру свог филма, а које не. Но, Козинцев се у својој адаптацији у неким аспектима ипак угледао на претходно искуство Оливијеа, што је и разумљиво, а што он и не пориче, напротив! Оливијеова екранизација *Хамлеџа* Козинцеву није послужила само као путоказ, већ је представљала полазну тачку за његова свеукупна трагања.¹³ Оно што Козинцев није могао и није, чини се, желео да избегне, а што је директно везано за Оливијеова мизансценска решења, била је инвентивна употреба степеништа у развоју драмске радње.¹⁴ Иако је прихватио Оливијеову идеју о функ-

¹² Иако се истински дивно Оливијеовом филму и сматрао га заокруженом и кохерентном уметничком целином, Козинцев је, на крају, ипак одлучио да филмском свету понуди још једно виђење велике Шекспирове трагедије.

¹³ Неке од тих сличности су маска која прекрива лице Хамлетовог оца, степениште, празне столице, реквизити путујућих глумаца, симболичка употреба крста у сцени на гробљу, voice-over монолози, погребна поворка и дворца који, како примећује Џоценс, уистину постаје једна од *dramatis personae*.

¹⁴ Позивајући се на студију Константина Руднитског (Konstantin Rudnitsky) о руском и совјетском театру, британски шекспиролог Нил Тејлор (Neil Taylor) наводи пример грузијског редитеља Мардзанишвилија из 1925. године, у чијој се поставци *Хамлеџа* целокупна радња одвија на једном огромном степеништу. Из тога се, дакле, може закључити да мотив степеништа и његова улога у овом Шекспировом комаду нису били непознати ни раном совјетском театру. Тејлор још примећује: „Оливијеове стрме степенице су често елеменат

ционалној и симболичкој улози овог елемента сценског израза, Козинцев, рекли бисмо, највише под утицајем руске позоришне традиције, додаје још једну – популистичку.¹⁵ *Хамлеј* је, по Козинцеву, „трагедија савести“. Он овог Шекспировог јунака доживљава као човека свога времена. Још док је радио на позоришној инсцениацији *Хамлејта*, истицао је да га у њему посебно интересују подударности са савременим тренутком. Такав приступ, коначно, представља како полазиште тако и суштину Козинцевљеве филмске адаптације овог Шекспировог дела у коме је препознао јасну политичку димензију. А до које мере је био уверен да и декор у њему има недвосмислену политичку конотацију, сведочи његово следеће запажање:

Архитектура Елсинора не састоји се од зидова, већ од ушију које зидови имају. Постоје врата да се иза њих боље прислушкује, прозори да се са њих боље уходи (Kozintsev 1996: 225).

Но, у наведеним Козинцевљевим речима могли бисмо да потражимо и непосредну везу са Котовим тумачењем модерности, тачније актуелности ове Шекспирове трагедије, али и верности његове адаптације идеји израженој у њој.

У својим адаптацијама – како позоришним тако и филмским – класичних драмских дела, Козинцев је посебну пажњу поклањао улози декора и настојао да неутралише његов, понекад „непримерено“ јак утицај. Декор, по њему, не сме да излази из оквира својствених филмском начину изражавања, што ће рећи да мора бити прилагођен условностима филмског изражајног медија, и никако, *sub ratione* његове обједињујуће функције у позоришном комаду, да постане сам себи сврха. Од значаја је то да се декор ни по чему не издваја и не претпоставља осталим елементима филмског израза, а не да ли је фиксиран, стилизован или аутентичан. Оно што се, по Козинцеву, превасходно мора сачувати јесте пишчева аутентична поетска визија, а не естетски и уметнички верно уобличен еп. Козинцев је, поред синематичке функционалности декора, посебну пажњу посвећивао и функционалној улози костима, непрестано имајући у виду опасност коју собом носе „кич-ефекти“, али и питорескни детаљи који су најчешће водили до

декора, који служи за тајне, изоловане сусрете, док су Козинцевљеве шире степеннице јавне“ (Taylor, Neil: “The Films of Hamlet.” Davies 1994: 184).

¹⁵ „Мислим да једно класично дело“, истиче Козинцев, „доживљава промене у свакој новој епохи. За сваку генерацију оно има нов смисао и многа нова значења. Тако је сада и *Хамлеј*, у нашем схватању и осећању, модерна тема у многим својим деловима. Сасвим је могућно и сасвим умесно извести га академски, али чини ми се у исто време да Шекспир захтева једну нову, индивидуалну интерпретацију“ (Ђуровић 1969: 20).

грубе имитације класичних сликарских дела, посебно оних која су представљала или симболизовала идеје изражене у самим књижевним делима. Козинцев јесте тежио визуелној поезији, али искључиво оној која ће у потпуности изразити естетске вредности активних елемената филмског приповедања. Он се, дакле, критички изјаснио против симболичких визуелних форми које нису до краја артикулисане и мотивационо оправдане. Визуелна композиција кадра и визуелни елементи филма, по њему, морају да буду не само ликовно естетизовани, него и драматуршки оправдани. Визуелна артикулација ео ипсо треба да извире из саме структуре дела и да активно учествује у разради његовог тематског тока – визуелни ритам тако постаје одраз тематског ритма, а визуелна поетска слика „поезија пластичног осећаја“ (Kozintsev 1996: 237).

Анализирајући Шекспирове драмске текстове превасходно из литерарног аспекта, Козинцев је посебну пажњу посвећивао значају и улози монолога који, по њему, често представљају читаве сцене у коду. На редитељу је да покуша да тај код дешифрира и истражи – то је, дакле, његов херменеутички задатак! – као што би, примера ради, учинио с кодом у детективском роману. Он притом читање „монолошког кода“ доводи у блиску везу са „унутрашњом радњом“.

Монологе треба одвојити од општег тока филма. То нису ријечи, него токови мисли. Унутарњи свијет човјека постаје чујан. Из хаоса осјећања образују се мисли (Козинцев 1973: 75).

Радећи на мизансценском уобличавању монолога „бити ил’ не бити“, Козинцевљев примарни циљ био је „да открије везу између јунаковог духовног живота и материјалног света“, а не само да лоцира сцену у чијем ће средишту бити јунак који ће говорити монолог (Kozintsev 1997: 114). Стога се и приклонио природном амбијенту, водећи рачуна о композиционој и драматуршкој узглобљености секвенци у глобалну естетску фактуру филма, као и о успостављању специфичног склада визуелних и аудитивних конституенти.¹⁶

Увођење Духа у радњу, како са естетске тако и синематичке тачке гледишта, несумњиво представља један од највећих изазова за сваког редитеља. Козинцев је, за разлику од већине оних који су приступали екранизацији ове Шекспирове трагедије, у Духу препознао поетски, а не мистичан лик. Да би постигао његов „поетски изглед“, он је прихватио уобичајену филмску транскрипцију која укључује употребу

¹⁶ По Козинцеву, филм треба да буде јасан и свима доступан, па је, сходно томе, обавеза редитеља да се користи „микроскопским дозама изражајних средстава“ (Козинцев 1973: 77).

сенки, двоструке експозиције, провидних контура и слично. Једино Хамлету треба да буде допуштено да види израз његовог лица, док би се гледаоцима назначили само атмосфера и осећај његовог присуства и само би на тренутак могли да виде његове очи. Козинцев такав ефекат постиже сублимацијом крупног плана, што Духу Хамлетовог оца даје извесну људску димензију, а редитељевој поетској визији чини садржајнијом и богатијом. Он је на том лицу открио, како каже, „неку врсту поносне патње и злослутне снаге“, и на помен изневерене љубави „два ока пуна туге“ (Kozintsev 1996: 265). Следећи проблем везан је за појаву Духа Хамлетовог оца у краљичиној соби. У уводним секвенцама филма Хамлет није био једини који је могао да потврди његово присуство, али касније, у сцени у краљичиној соби, он је то и даље могао, али не и краљица (тако је и код Шекспира). Козинцев тај ефекат постиже на тај начин што off-screen простору даје посебно асоцијативно и симболичко значење. Дух је акузматичко биће. Његово присуство Козинцев најављује на два начина: препознатљивом музичком фразом и измењеним изразом Хамлетовог лица. Интензитет присуства Духа појачава и израз запрепашћења који се, посредно, читује на краљичином лицу док посматра Хамлетову реакцију на његову појаву. Дакле, Козинцев микроглуму Хамлета и краљице базира превасходно на ефекту изненађења и повећаној тензији која настаје као последица искључења једног од актера драмског збивања. Наиме, краљица не може да види Духа, али је запрепашћена Хамлетовим „халуцинантним“ визијама, док Хамлет, заслепљен енергијом која долази из акузмо-зоне, престаје бити свестан њеног присуства. Визуелно и симболички упечатљив начин динамизације простора долази до изражаја и у сцени „мишоловке“ у „комаду унутар комада“, с тим што овде бакље, као конкретни симболи, имају функцију интензификације догађања и ограничавања просторног оквира „дијегетичке стварности“.¹⁷

Ма колико било уочљиво и мизансценски оправдано кретање камере у Оливијеовом *Хамлејџу*, чини се да је њена покретљивост у Козинцевљевој екранизацији знатно израженија.¹⁸ Козинцев је већину кадрова снимио из доњег ракурса, што недвосмислено упућује на њихово имплицитно метафоричко значење. С друге стране, Козинцев је, за разлику од Оливијеа, избегавао дијагоналне тачке гледишта, не налазећи у њима адекватну симболичку вредност. Избацивањем сцене Клаудијеве

¹⁷ Доценс у том смислу указује на *џиранделовску* конфузију између живота и уметности у Шекспировом комаду, која у Козинцевљевој филму постаје визуелна стварност: „У сцени комада не постоји једна позорница већ две, а Хамлет посматра и једну и другу. Свако од краљева и краљица глумца посматра и игра за другог“ (JORGENSEN 1977: 232).

¹⁸ Тако је Нил Тејлор израчунао да је у Козинцевљевој екранизацији *Хамлејџа* у четрдесет шест одсто кадрова присутно или зумирање или померање камере.

молитве Козинцев тражи начин да јунака ослободи моралне дилеме о којој је књижевна критика толико писала и расправљала – дакле, убити или не убити, осветити се или не осветити. Стога он тематско тежиште помера, то јест драматуршки усмерава тако да та Хамлетова дилема не оптерети замишљену линију приче. Али, за разлику од Козинцевљевог *Краља Лири*, са драмском прогресијом која иде не само линијом главног заплета, него и линијама бројних и разгранатих подзаплета, у *Хамлејџу* је драмска структура у целости кохерентна, са јасно артикулисаном линијом тока приче у којој су сви беоцузи у ланцу догађања веома тесно повезани. Тачније, у *Краљу Лиру* Козинцев нагласак ставља на симболичко визуелно изражавање. Полазећи од премисе да Шекспиров драмски стих има неспорне визуелне вредности, он је свој задатак адаптатора схватио као покушај „директне транспозиције“ поетских слика садржаних у Шекспировим драмским текстовима у поливалентне филмске слике. Ипак, по Козинцеву, то је један од најтежих задатака и изазова, али у њима је, истовремено, садржана и сва драж адаптације класичног драмског текста. Он је, уз то, у адаптацији *Хамлејџа*, како каже, развио пет основних симбола: камен (зидине Елсинора), гвозђе (оружје), ватру (бакље – побуна), воду (морски таласи који ударају о зидине дворца – хаос, метеж) и земљу (свет изван Елсинора).

Шекспир је, по Козинцеву, свог јунака представио не само као неког ко се налази на граници између живота и смрти, „бити ил’ не бити“, него и између два раздобља, две епохе, у друштву које почиње да се плаши своје нехуманости и безосећајне празнине. Од Хамлета почиње и с њим се завршава већина драмских збивања како у самом дворцу тако и изван њега.¹⁹ А Елсинор, онако како га види Козинцев, представља симулакрум огромне затворске тврђаве. У прилог тој тврдњи иду и улазна капија са решеткама и гвозденим шилљцима, као и дугачке ланцете војника у оклопима. Бити ухода на данском двору, бити Полоније или Розенкранц и Гилденстерн, постаје саставни део опскурне свакодневнице. Динамизација простора Елсинора и његово симболичко активирање умногоме зависе од редитељске концепције, али оно што сваки редитељ мора априорно да прихвати јесте један од два могућа приступа: да одлучи, како каже Дејвис, „да ли је Елсинор у суштини место или концепт“ (DAVIES 1990: 20). Козинцев је у том погледу, као што смо већ истакли, био крајње децидан. За њега је Елсинор „спекулативни концепт“, па га је из тог разлога готово немогуће у целости „превести“ у визуелну форму; на платну се морају приказати само одвојени просторни

¹⁹ По једнима, Козинцевљевог Хамлета треба посматрати искључиво као савременика, док други у њему препознају контемплативну личност која, дубоко свесна окова у којима се налази, упорно трага за непознатим и узвишеним.

сегменти, док општи план дворца треба да се „пројектује“ у гледаочевој машти, јер би, у противном, све изгледало незнатно и умањено.²⁰ Елсинор, коначно, са свим својим „сјајем“, за некога ко мисли и осећа као Хамлет може представљати само тамницу.²¹

Розенкранц и Гилденстерн у Козинцевљевој екранизацији *Хамлеја* приказани су као агенти Клаудијеве полицијске државе, што асоцира на политичко устројство и време у којем је овај редитељ стварао. Алузија на стаљинистичку страховладу је очигледна. Имамо и јунака који је жртва такве владавине.²² Све то, с друге стране, Оливијеа није интересовало, па му ни Розенкранц и Гилденстерн у том смислу нису били потребни. Но, за разлику од Оливијеовог филма, у којем су сервилни и лицемерни дворјани пасивни посматрачи радње, код Козинцева, обични људи, људи из народа, учествују у свим важнијим збивањима и појављују се увек када се то од њих очекује, било да се чита Клаудијев проглас, сахрањује Офелија или односи Хамлетово беживотно тело. Козинцев, дакле, поред политичке, нагласак ставља и на социјалну, па и филозофску димензију овог Шекспировог комада, а психолошку карактеризацију ликова, која је код Оливијеа примарна, потискује у други план.

Разлике између Оливијеове и Козинцевљеве екранизације *Хамлеја* огледају се и у техничкој компоненти. У оба филма техничке особености јављају се као последица њихових редитељских концепција. Тако је широки екран Козинцеву омогућио истицање ликова у предњем крупном плану, уз истовремено приказивање збивања у пољу дубинске визуелности. Оливије је своју монтажну концепцију углавном заснивао на везивању кадрова претапањем, док је Козинцев, о чему је већ било речи, остао на позицијама руске монтажне школе, која се заснива на сукцесивном везивању кадрова, директном резу и фрагментацији време/простора. Козинцев своје ликове обликује не применом клишеа и типизације, већ путем њиховог специфичног мисаоног и емотивног

²⁰ По Дејвису, присуство Елсинора у филму мора бити више имплицитно него експлицитно: „Функција Елсинора је попут функције шуме у Куросавином *Крвавом њресџолу*, иако је Козинцевљев Елсинор, по самој својој природи, отеловљење једне политичке апстракције“ (DAVIES 1990: 20).

²¹ Амерички теоретичар Џефри Ривс (Geoffrey Reeves) „тамницу“ у Козинцевљевом филму види као глобалну метафору. Сличног су мишљења били још неки теоретичари. Тако Кустов за илустрацију Елсинора као тамнице узима огромни покретни мост и груби метални корсет преко којег Офелији навлаче црнину, Липков хладне камене зидове, челичне шлемове и зашиљене шкрипуће решетке, а Доценс трагове тамнице проналази чак и у дрвеној огради на степеништу кроз коју Хамлет и Офелија разговарају „свако од њих видећи у оном другом затвореника“ (JORGENS 1977: 232).

²² Посве је необична подударност да је и сам Инокентиј Смоктуновски (Инокентиј Смоктуновский), Козинцевљев Хамлет, био жртва репресије током Другог светског рата, а потом и у Гулагу.

дискурса. Њихова психолошка карактеризација често је у директној вези са изгледом, односно променом костима.²³ По Козинцеву, ликови у *Хамлејџу* имају свој *chorus* – неку врсту еха, што Офелијин случај, како код Шекспира тако и у његовој екранизацији, то недвосмислено потврђује. Ипак, за разлику од Оливијеа, Козинцев повремено кида успостављену линију „асоцијативних образаца“ узгредним натуралистичким детаљима. Међутим, сами дворац је, како истиче Џоценс, „виђен једино у фрагментима, опскуран, превелик и компликован да би се у целости обухватио“ (JORGENS 1977: 228). Џоценс је, несумњиво, у праву када тврди да је Козинцев саму атмосферу Елсинора „пројектовао“ под снажним утицајем Оливијеа. Али је исто тако јасно да ако је Козинцев негде желео да се у потпуности ослободи Оливијеовог утицаја, онда је то било управо овде.²⁴

Козинцев акцентује дезинтеграцију Хамлетове личности и спољње покретаче који је узрокују. Па иако се не бави психолошком анализом ликова, о чему је већ било речи, Козинцев ни у једном тренутку не пропушта да истакне Хамлетове психолошке реакције на збивања којима је окружен. Он је свог Хамлета драматуршки обликовао тако да и када се, наизглед, налази у позицији пасивног посматрача, он и даље, самим својим присуством, обједињује мноштво дисперзивних дијегетичких конституенти које драмски тренутак налаже. Хамлет је у Козинцевљевом филму приказан као оштро профилисана и слојевита драмска личност, а његова повремена неактивност прожета је дубоким поетским контемплацијама. Козинцев у њему не види само подељену и растрзану личност, него и човека који је окружен бројним дилемама за које не налази решења. И стога, рекли бисмо, у самом поступку карактеризације главног лика треба тражити суштинску разлику између Козинцевљеве и Оливијеове адаптације. Мора се, такође, запазити да иако и један и други редитељ стварају особене концепције главног лика, у Оливијеовом филму готово сви догађаји преламају се кроз призму његових интелектуалних и емотивних преживљавања, док је код Козинцева он, уз то, још и учесник актуелних друштвених збивања. Питање које Козинцев упорно поставља и на њега тражи одговор могло би да гласи: да ли ће Хамлету поћи за руком да тријумфује над „мраком“ Елсинора, очајем и безнађем? Фортинбрас, који је у Козинцевљевој верзији на одређени начин енигматична личност, али чије су намере очигледне,

²³ Џоценс, такође, примећује да Хамлетови прелази са црне одеће на монашку, потом на кожни прслук за мачевање, означавају важне етапе у развоју његове личности.

²⁴ Ту превасходно имамо у виду спољни изглед дворца, то јест његову слободну и неограничену просторну фрагментацију. Већина редитеља, како позоришних тако и филмских, полазећи од Хамлетовог запажања да је Данска тамница, према Елсинору, као њеном средишту, управо се тако и односе.

успоставља ред на данском двору и Хамлету одаје војне почести. Цоценс у Хамлетовој смрти примећује још један, овог пута ироничан обрт судбине:

Хамлета износе на „сцену“ у дугој и свечаној поворци; он постаје део дворске церемоније, „представе“ коју је за живота покушао да уништи (JORGENS 1977: 234).

Завршном секвенцом, са сенком тврђаве и морем, Козинцев затвара круг. Статична композициона структура с почетка филма тако добија своје оваплоћење и јасно метафоричко значење. Већина теоретичара и критичара који су писали о Козинцевљевом *Хамлејџу* истиче наглашену употребу такозваних „евокативних симбола“. Сâма филмска слика, по њима, коначно, поприма значење симбола. Они, такође, скрећу пажњу и на значајну улогу Шостаковичеве музике у стварању емотивног набоја, подвлачећи притом њену наглашену драмску употребу, „тако да почињете да се питате да ли је филм направљен да би се прилагодио музици, пре него да ли је музика компонована да би се прилагодила филму“ (PEARSON, Gabriel, Eric Rhode. “Screened Culture.” Eckert 1972: 151). Козинцев, по Барбари Лиминг, у својим шекспировским филмовима *Хамлејџу* и *Краљу Лиру* – на начин како то у својим знаменитим есејима виде Елиот и Борхес – ствара своје сопствене претходнике.

Према томе, можемо рећи да је Шекспиров текст „наново написан“. [...] Дobar читалац у суштини, бар у неком делу, пише текст који чита. Козинцев схвата Шекспира у смислу и стилу писања Мејерхољдових продукција, Гогољевих прича, романа Достојевског, позоришних скица Едварда Гордона Крега, ранијих шекспировских филмова [...] традиције руског учења Шекспира, итд. (Лиминг 1979: 73).

У наведеним речима Лимингове садржана је суштина Козинцевљевог свеколиког трагања на пољу филмске уметности. Оно никада није било усмерено на истраживање искључиво једног од аспеката. Козинцевљева екранизација *Хамлејџа*, као једна од најзначајнијих филмских адаптација до данас, не представља само јединствен и, рекли бисмо, непоновљив *signum temporis*, већ и нескривени покушај да се помире две непомирљиве супротности: истинско биће уметности и хипокризија *homo politicus*-а.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЈЕЛИНСКИ, Висарион Григорјевић. *Студија о Хамлејџу*. Београд: Просвета, 1953.
ГЕРАСИМОВ, Сергей. „Личност мастера.“ *Искусство Кино* бр. 3, 1985.
ДРЕЙДЕН, Сим. „Полвека с Козинцевим.“ *Искусство Кино* бр. 12, 1990.

- ЈАВОРШЕК, Жоже. „Актуелност Шекспировог Хамлета.“ *Сцена* бр. 3, 1967.
- КЛАЈН, Хуго. *Шекспир и човечийво*. Београд: Просвета, 1964.
- КОЗИНЦЕВ, Григориј. „Камен, жељезо, ватра (Из режисеровог дневника).“ *Синеасиј* бр. 21/22, 1973.
- КОЗИНЦЕВ, Григорий. „О режиссури.“ *Искусство Кино* бр. 10, 1981.
- КОСТИЋ, Веселин. *Хамлеј Вилъема Шекспира*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1982.
- КОТ, Јан. *Шекспир наџ савременик*. Београд: СКЗ, 1963.
- КОТ, Јан. *И даље Шекспир*. Нови Сад: Прометеј, 1994.
- ЛИМИНГ, Барбара. „Филм и класични позоришни текст.“ У: *Филм, ѿзориџије и лиџераџура*, ФЕСТ, 1979.
- ЛИПКОВ, А. „Слово в споре.“ *Искусство Кино* бр. 9, 1977.
- ПАРИ, Жан. „Хамлет или личности сина.“ *Сцена* бр. 3, 1967.
- ПЕТРИЋ, Владимир. *Шекспир и филм*. Београд: Југословенска кинотека, 1964.
- ПОГОЖЕВА, Людмила. „Настала пора воспоминаний.“ *Искусство Кино* бр. 9, 1986.
- ПОПОВИЋ, Владета. *Живои и дела Вилъема Шекспира*. Београд: СКЗ, 1953.
- СРЕМЕЦ, Рудолф. „Григориј Михајлович Козинцев (1905–1973).“ У: *Пољед на филм*. Загреб, 1979.
- СЦЕНА. Специјални број часописа посвећен *Хамлеју*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1967.
- ТРАУБЕРГ, Леонид. „О Козинцеве“. *Искусство Кино* бр. 4, 1980.
- ТУМАЧЕЊЕ ШЕКСПИРА У ЕВРОПСКИМ ПОЗОРИШНИМ ШКОЛАМА. Београд: ФДУ – Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 1997.
- ФЕРГАСОН, Френсис. „Појам позоришта (Хамлет, краљевић Данске: Аналогија радње).“ Београд: Нолит, 1979, 135–190.
- ХЕЙФИЦ, Иосиф. „Перед фотографией.“ *Искусство Кино* бр. 3, 1985.
- ШАМИЋ, Мидхат. „Кратак осврт на Шекспирову трагедију *Хамлеј* и њену филмску адаптацију.“ *Бразда* (1949): 3642371.
- ШКЛОВСКИЙ, Виктор. „О том как родился новый эпос.“ *Искусство Кино* бр. 4, 1980.
- BUSH, Geoffrey. *Shakespeare and the Natural Condition*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- DAVIES, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge: University Press, 1990.
- DAVIES, Anthony (ed.). *Shakespeare and the Moving Image. The Plays on Film and Television*. Cambridge: University Press, 1994.
- DENT, Alan (ed.). *Hamlet: The Film and the Play*. London: World Film Publications, 1948.
- DONALDSON, Peter. *Shakespearean Films / Shakespearean Directors*. Boston: Unwin, Hyman, 1990.
- DOVER, Vilson. *What Happens in 'Hamlet'?*. Cambridge, 1935.
- DOVER, Vilson Džon. *Suština o Šekspiru*. Beograd: Kultura, 1959.
- ECKERT, Charles W. (ed.). *Focus on Shakespearean Films*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1972.
- ELIOT, T. S. "Hamlet". U: *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1958, 141–146.
- GARRETT, John (ed.). *Talking of Shakespeare*. London: Hodder & Stoughton, 1954.
- HANŽEKOVIĆ, Fedor. „Shakespeare i film“. *Filmska kultura* бр. 20, 1960.
- HAZLIT, Viliem. *O Hamletu*. Beograd, Prosveta – Nolit – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1981.
- JORGENSEN, Jack J. *Shakespeare on Film*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1977.
- KOZINTSEV, Grigori. *Shakespeare: Time and Conscience*. New York: Hill & Wang, 1996.
- KOZINTSEV, Grigori. *King Lear: The Space of Tragedy (The Diary of Film Director, Foreword by Peter Brook)*. London: Heineman, 1997.
- KOZIKOWSKI, Stanley J. "Shakespeare's Hamlet". *Explicator*, Spring 1997.
- LEAMING, Barbara. *Grigori Kozintsev*. Boston: Twayne, 1980.
- PERSOON, James. "Shakespeare's Hamlet." *Explicator*, Winter 1997.

KOZINTSEV'S *SIGNUM TEMPORIS*

Summary

Shakespeare's tragedy *Hamlet*, according to Kozintsev, is the "tragedy of conscience". This approach represents both the starting point and the essence of its film adaptation. Rosencrantz and Guildenstern appear in it as agents of Claudius' police state, which is unambiguously associated with the political structure and the time when the director created it. However, in addition to political, Kozintsev also put an emphasis on social and even philosophical dimension of the Shakespeare's play. The characters are not formed by using clichés and typification, but by their specific thought and emotional discourse, and the psychological characterization is of secondary importance. Although he does not deal with their psychological analysis, Kozintsev does not fail to point out Hamlet's psychological reaction to the events occurring around him. Kozintsev sees in Hamlet not only a divided and torn personality, but also a man who is overwhelmed by numerous dilemmas for which there is no solution, someone who is not only on the border between life and death, "to be or not to be", but also between the two time periods, two epochs, in a society that begins to fear its inhumanity and insensitive gaps. Kozintsev never dealt with exclusively semantic function of the text, but he directed his attention to its global semantic structure. Only in this "quest" Kozintsev found meaning in both theatrical and film adaptations of literary works. Otherwise, the very creative process would be, according to him, reduced to a mapping of aesthetic values from the corpus of other systems of artistic expression, which would only result in a true copy transposed in the functional framework of differently designed expressive coordinates. Kozintsev perceives works of art solely in their symbiosis, interconnectedness and intertwining, and not at all as a separate and autonomous whole. Shakespeare's texts, according to Kozintsev, do not need, both in poetic and technical sense, any upgrade, and therefore the creative power of the director lies not in the consistent implementation of every detail of his plan, but the ruthless rejection of all personal, everything that does not organically belong to it. Therefore, he approached the problem of their transposition from the position of detecting aesthetic specifics of the film, as well as those factors that determine its stylistic and expressive dimensions. He compared his work to the work of an archaeologist, which is tantamount to the creation of the whole from a number of individual fragments. Visual composition of the frame and the visual elements of the film, according to Kozintsev, must fully be not only aestheticised, but also dramaturgically justified. The visual articulation therefore should originate from the very structure of the work and actively participate in the development of its thematic stream – the visual rhythm in that way becomes a reflection of the thematic rhythm and the poetic visual image "the poetry of plastic feeling." Starting with the premise that Shakespeare's dramatic verse has indisputable visual values, he understood his task of adaptor as an attempt of the direct transposition of poetic images contained in Shakespeare's dramas into polyvalent film images. Kozintsev's adaptation of *Hamlet*, as one of the most important film adaptations to date, is not only a unique and, it can be said, unrepeatable "signum temporis", but the unabashed attempt to reconcile two irreconcilable opposites: the true being of art and hypocrisy of "homo politicus".

Keywords: sign of the times, the tragedy of conscience, political and social dimension, dramatic text, adaptation, transposition, intertextuality, characters, decor, costumes, monologues, speculative concept.

СРЂАН Ђ. РАДАКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

НЕПРОФЕСИОНАЛНА ПРОИЗВОДЊА АНИМИРАНИХ ФИЛМОВА У НОВОМ САДУ ДО 1991. ГОДИНЕ

САЖЕТАК: У раду се излажу мање познати подаци о условима у којима су настајали анимирани филмови у Новом Саду пре и након завршетка Другог светског рата, а затим се прате поједина остварења која су настајала у новосадским кино-клубовима, у периоду од 1966. до 1991. године у којем је започета и развијана професионална производња анимираних филмова. Циљ истраживања је формирање историјске перспективе о обиму и квалитету производње анимираних филмова у Новом Саду до 1991. године и распада СФР Југославије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Владислав Илин, Кино-клуб Нови Сад, анимирани филм, Никола Грујић, „Неопланта филм“.

Нема сумње да је развој анимираног филма у Новом Саду и Војводини започет оснивањем филмске куће „Неопланта филм“, која је постојала од 1966. до 1985. године. У периоду од 1966. до 1975. године у „Неопланти“ је било активно више аутора, али су се по успеху и квалитету посебно издвојили Борислав Шајтинац (осам анимираних филмова, од којих је један реализован у коауторству са Николом Мајдаком) и Зоран Јовановић (три анимирана филма). Остварења Борислава Шајтинца и Зорана Јовановића су, због изузетних фестивалских успеха и великих награда (посебно на интернационалном нивоу), веома брзо поставила новосадску анимирано-филмску продукцију на кинематографску мапу Европе. Ипак, у периоду од 1975. до 1978. године, услед смањеног буџета, „Неопланта“ први пут након оснивања није стварала анимиране филмове. Управо у том периоду у новосадским кино-клубовима је реализован значајан број краткометражних анимираних остварења. У овом раду најпре ће се понудити груб приказ деловања новосадских кино-клубова на пољу анимираног филма (у циљу формирања

* srdjan.radakovic13@gmail.com

историјске перспективе о настанку и обиму деловања), и он ће се, затим, упоредити са обимом производње на професионалном нивоу. Осврт на производњу анимираних филмова у новосадским кино-клубовима веома је важан, јер прегледом сачуване документације можемо пронаћи везе, различите покушаје сарадње између „Неопланте“ и појединих кино-клубова. Ипак, заједнички рад и копродукцијски планови никада нису били спроведени у дело и време је показало да је велики потенцијал остао неискоришћен.

Да би се разумеле околности у којима су новосадски кино-клубови деловали у другој половини седамдесетих година XX века, важно је вратити се у прошлост и дефинисати обим интересовања за анимирани филм у Новом Саду од самих почетака. Познато је да је највећи допринос проучавању кинематографије у Војводини до Другог светског рата дао Дејан Косановић, филмски историчар чији је рад основа за сва наредна истраживања. У неколико капиталних дела Дејан Косановић је недвосмислено указао да је, већ од првих пројекција браће Лимијер, кинематографија у Војводини имала убрзан развој, а да је Нови Сад, као истакнута јужна аустроугарска провинција, био носилац тог развоја.¹ Након серије гостовања различитих путујућих биоскопа (према истраживањима Дејана Косановића реч је о периоду од 1897. до 1911. године) први стални биоскоп у Новом Саду је основан јануара 1910. године под именом „Аполо пројектограф д.д.“. Убрзо је уследило и отварање другог биоскопа – „Тиволи“, а 1912. године је отворен и трећи новосадски биоскоп – „Корзо“. Интересовање за филм било је велико, и није случајно да је управо у Новом Саду објављен и први критички текст о кинематографији у којем је покушано да се, поређењем филма и позоришта, вредност нове уметности веже за појам спектакла. Аутор чланка који је у октобру 1910. године био објављен у новосадском *Бранику* био је новинар и публициста Жарко Огњановић (1889–1957). У таквом амбијенту је, већ 1915. године, млади Владимир Тотовић реализовао први новосадски играни филм који је назвао *Лојов као дејектив*, и приказао га у јануару 1916. године у биоскопу „Корзо“, уз распродате улазнице и значајну медијску пажњу: „Када је филм био готов, а састојао се из два дела, Тотовић га је дао на бесплатно приказивање власнику биоскопа *Корзо*, Ђури Стојковићу, који је плакатирањем изазвао

¹ Већ у новембру 1896. године лист *Браник* је најавио прву новосадску биоскопску пројекцију: „У овдашњем позоришту Л. Дунђерскога приредиће г. М. Ковач из Будимпеште у суботу 26. октобра (7. новембра) и у недељу 27. октобра (8. новембра) о. г. помоћу апарата за пројекцију вештачку представу, у којој ће се видети, како се разне слике у природној величини и верности мењају. Осим знаменитости из свих пет делова света и земаља приказаће г. Ковач покретљиве и комичне фигуре и дивотне игре с бојама, тако да ће сваки посетилац имати врло занимљиво вече“ (Косановић 1985: 193).

велико интересовање у граду (...) приказ о њему донео је тадашњи новосадски лист *Ujvidéki Hírlap*“ (Марковић 1963).

Све поменуте информације корисне су за развијање тезе да у Новом Саду и Војводини и пре, а нарочито после Првог светског рата, интересовање за кинематографију није јењавало, штавише, у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца био је приметан пораст кино-аматерских активности. Према досадашњим истраживањима, први војвођански анимирани филмски покушај настао је у Сомбору, и иза њега је био потписан Ернест Бошњак, уз Суботичанина Александра Лифку и Новосађанина Владимира Тотовића, један од најважнијих пионира филма у српској кинематографији. Реч је о филму *Овде тражи ња ћеџ наћи милион*: „Године 1925. Бошњак је реализовао кратки анимирани рекламни филм *Овде тражи ња ћеџ наћи милион* – једноставну анимацију исечака (колажа) реализовану доста примитивном техником сличица по сличица: *даждевњак, који њо њлану Сомбора шеџа улицама и њоказује радње у којима се њри кујовини робе добија срећка која би мођла да извуче на луџирији милион*. Био је то први домаћи анимирани филм у југословенским земљама (чува се у Филмском архиву Југословенске кинотеке)“ (Косановић 2012: 44).

То да је први анимирани филм настао у Сомбору а не у Новом Саду последица је неочекиваног стицаја околности. Наиме, Ернест Бошњак је пред почетак Првог светског рата планирао да властиту филмску опрему пресели из Сомбора у Нови Сад, а његова иницијатива је добила велику подршку тадашње управе Новог Сада: „Ернест Бошњак је био дубоко убеђен да је могуће организовати у Војводини домаћу филмску производњу. Зато се он крајем 1913. или почетком 1914. године обраћа општинским властима у Сомбору са молбом за помоћ да подигне филмски студио, да му се у ту сврху одреди и бесплатно уступи земљиште. Општина његовог родног града га је одбила, па се он 1914. године са истом молбом обраћа магистрату у Новом Саду. Уочи самог рата, средином 1914. године, новосадски магистрат одговара позитивно, чак је наводно био одређен и терен за подизање студија, а предвиђена је и могућност финансијске помоћи. Али, избијање првог светског рата је прекинуло овај подухват који касније и никад и није био остварен“ (Косановић 1985: 213–214).

Дакле, због нежељених околности стваралаштво Ернеста Бошњака се није везало за Нови Сад, па се тако први анимирани филмски покушај догодио у Сомбору. Ипак, очигледно је да су филмски ствараоци стално гравитирали ка Новом Саду.² Први трагови о новосадским анимирано-

² Узмимо као још једну илустрацију пример фотографа Душана Јакшића (1885–1960) који је своје филмско предузеће „Титан филм“ преселио 1932. године из Бечеја у Нови Сад.

-филмским активностима воде у тридесете године и приписују се аутору који се у апсолутно свим изворима помиње као житељ Осијека. Реч је о Владиславу Илину, који је 1938. године реализовао анимирани филм под називом *Сан мале Инџе* демонстрирајући завидну вештину у анимацији предмета. Дејан Косановић је у сваком запису у којем је истраживао кинематографске делатности у Југославији до 1941. године помињао овог аутора, међутим, његово стваралаштво је везивао искључиво за Осијек: „*Илин Владислав*, киноаматер из Осијека. Поред других, снимио 1935. филм *Пењање уз Ловћен* који је сачуван. Снимио (око 1938) анимирани лутка-филм *Сан мале Инџе*“ (2000: 93). У капиталној студији новијег датума, у публикацији *Кинематографија и филм у Краљевини СХС/Краљевини Југославији 1918–1941* Дејан Косановић је објавио нове податке о раду Владислава Илина и поново као пребивалиште навео Осијек, међутим, овога пута је један од својих филмских записа везао за Нови Сад: „*Владислав Илин*, киноаматер из Осијека, који је своју продукцију назвао *Лаци филм*, снимио је поред осталих, филмове *Пењање уз Ловћен* (1935), *Веслачки клуб 'Данубиус'* из Новог Сада и анимирани филм *Сан мале Инџе* (1938)“ (2011: 81).

Данас се филмови Владислава Илина чувају у Хрватској кинотеци, и чињеница је да су сви филмови овог кино-аматера пронађени у Осијеку. Чињеница је и да се у попису филмова Хрватске кинотеке као име аутора наводи Владислав Илин, уместо Владислав (*ФИЛМОВИ У ХРВАТСКОЈ КИНТЕЦИ 1904–1940* 2011: 21–24). С друге стране, у великом броју текстова из хрватских извора наводи се име Владислав Илин, али се, опет, као место боравка аутора, наводи Осијек: „Народна техника основана је у Осијеку 1946. године. Од тада до данас постигнут је низ запажених резултата на организирању различитих техничких активности и оснивању различитих клубова (...) До оснотка киноклуба било је познато тек неколико ентузијаста који су располагали властитом киноопремом и који су снимали филмове за властиту душу. Најпознатији је од њих *mr. ph. Владислав Илин*, шеф болничке љекарне, који је дјеловао између два свијетска рата“ (Фрањић, Хрпка 2004: 3).

Бројни извори потврђују да је Владислав Илин био магистар фармације и да је након рата водио осијечку болничку апотеку,³ штавише, један део његових филмских активности, које су се после Другог светског рата дефинитивно одвијале у Осијеку, подразумевао је спој његовог

³ У историјату Клиничког болничког центра Осијек Владислав Илин се, на пример, помиње и као кључна личност за организовање трансфузије крви: „У свибљу 1950. године основана је Станица за трансфузију крви, заслугом хирурга прим. др. Јосипа Бенчевића. За рад станице у почецима заслужни су: први водитељ др. Грунбаум, *mr.ph. Владислав Илин* и хирург др. Бранко Милошевић“. Податак се налази на званичној интернет страници Клиничког болничког центра Осијек: www.kbo.hr/Klinike/Odjeli/TransfuzijskaMedicina

медицинског и филмског знања: „У исто се вријеме занимање за медицински филм јавља и код појединих непрофесијских филмских аутора. Тако је Иво Жгалин снимио филмски запис *Трансфузија крви* (1947.) осигурани фармацијом Владислав Илин филмове *Операција жуше* (1948.) и *Царски рез* (1949.), лијечник Александар Паспа *Операција рођења* (...)“ (МАЈЦЕН 1998: 164).

Ипак, нејасно повезивање филмског стваралаштва Владислава Илина до почетка Другог светског рата са Новим Садом налази се и у појединим хрватским прегледима историје филма: „1936. Изван Кино-клуба Загреб, поједини филмски аматери јављају се у Ријеци (Иван Тићак, Борис Пајкурић, Милан Дилни), у Сплиту (Динко Мркоњић, Винко Маројевић, Анте Бензон) у Карловцу Јосип Ваништа, у Вировитици Бранко Зимерман, те Владислав Илин који тада живи у Новом Саду“.⁴

Дакле, у већини извора веза између Владислава Илина и Новог Сада је приказана мутно. Аутор овог рада је прве информације о настанку анимираног филма *Сан мале Инге* у Новом Саду (уопште, свих Илинових филмова који су настали до краја Другог светског рата) добио од Милорада Путника, познатог новосадског културног радника у области фотографије и непрофесионалног филма, који је имао прилику да види Илинове филмове у Загребу. Милорад Путник је први у Илиновим филмским записима који се данас чувају у Хрватској кинотеци препознао Нови Сад и околину (нпр. Каћ), а затим је имао прилику и да упозна Инге Илин, ћерку Владислава Илина која је, као девојчица, била протагонисткиња анимираног остварења *Сан мале Инге* (касније се и професионално бавила глумом тумачећи једну од главних улога, лик Дане, у филму *Влак без возног реда* Вељка Булајића).⁵ Милорад Путник је од Инге Илин сазнао још неке детаље о породици Илин, попут оног да је Владиславов отац такође био фармацијом, и да је био власник апотеке у Новом Саду.

Иако су сазнања Милорада Путника о стваралаштву Владислава Илина сасвим довољна, у циљу отклањања свих недоумица о пореклу и месту пребивања породице Илин до краја Другог светског рата, најлогичније је погледати историјска истраживања фармацијских делатности у Новом Саду у првој половини XX века. Веома лако се могу пронаћи подаци да је Владиславов отац, Душан Илин, 1912. године продао апотеку „Код анђела“ у Сомбору и купио апотеку у Новом Саду, на данашњем Тргу младенаца број седам: „После отварања пете апотеке у граду, почетком 1906. године покренуо је поступак за отварање шесте

⁴ Цитат представља део концизног историјата кинематографских делатности у Хрватској, и преузет је са званичне интернет странице Хрватског филмског савеза (www.hfs.hr).

⁵ Основа филма *Сан мале Инге* је следећа: девојчица заспи, а затим предмети и лутке око ње почињу да „оживљавају“.

апотеке Адолф Грос из Србобрана (...) Министарство је овај пут позитивно решило поступак, али је дозволу доделило Бели Кихлеру за апотеку коју је требао да отвори на Тргу краљице Јелене (данас Трг младенаца). Апотека је отворена 1909. године, под називом 'Код мађарске круне'. О Бели Кихлеру немамо пуно података (...) У Новом Саду није био дуго, јер је већ 1912. године апотеку продао Душану Илину. Душан Илин је рођен у Омору код Темишвара 1883. године, а дипломирао је 1905. године у Будимпешти. Пре куповине ове апотеке имао је апотеку у Сомбору 'Код анђела', коју је продао апотекару Сими Вујићу. Апотеку је држао до после ослобођења, а умро је напрасно 1953. године“ (Кузмановић, Савков и др. 1995: 2.20).⁶

Дакле, нема никакве сумње да је породица Илин живела у Новом Саду од 1912. године до краја Другог светског рата, а чак су истражене и околности због којих се преселила у Осијек: „Он је [Душан Илин] водио апотеку све до 1944. године, када је, због свог наводно лошег држања за време окупације осуђен на казну губитка грађанских права, па је тим изгубио и право на држање апотеке. Док јој је био власник променио јој је назив у Апотека 'Код круне'“ (ШТРАСЕР 1995: 7).

На основу свих података јасно је да је анимирани филм *Сан мале Инђе* настао у Новом Саду, као и сви Илинови филмски записи до почетка Другог светског рата (из самих наслова филмова могуће је закључити да су неки од њих записи са путовања, али су, логично, сви на крају били довршавани у Новом Саду: *Путовање на Ловћен*, *Данубиус*, *Сан мале Инђе*, *Берлин 1939*, *Летњи дани у Далмацији*... С друге стране, чињеница је да се током Другог светског рата породица Илин склањала из Новог Сада у мања места, па није могуће са прецизношћу утврдити из ког места је Владислав Илин деловао). Све у свему, Владислав Илин се може обележити као један од најважнијих новосадских синеаста између два рата (уз Родољуба Маленчића и Лазара Велицког) и, дефинитивно, као пионир новосадског анимираног филма.

По окончању Другог светског рата Нови Сад је, када је реч о кинематографији, делио судбину са остатком разорене земље која је започела обнову под именом Федеративна Народна Република Југославија, негирајући континуитет са предратним културним миљеом. Рат је, разумљиво, довео до великих страдања и миграција, неки од новосадских кино-аматера су се иселили (Илин), а неки су наставили са радом (Велицки), али су, суштински, тек након неколико година успостављени нови облици кинематографских делатности. Пројектори, камере и траке које је запленио окупатор били су први импулс за оживљавање кино-аматеризма у Новом Саду. По правилу, у читавој земљи

⁶ Поменута апотека постоји у Новом Саду и данас, на истом месту, под именом „Ескулап“.

је, уз заплећену технику и значајан одзив младих људи који су се најпре окупљали у организацији „Техника и спорт“, израстала такозвана „Народна техника“, из које су затим ницали бројни, различити клубови и секције. Кино-клуб „Нови Сад“ је почео са активним, континуираним радом 1951. године (тада се звао „Славко Воркапић“, од 1952. године је назив промењен у Кино-клуб „Нови Сад“), а прву камеру и траке од 16 мм је обезбедила Југословенска народна армија. Прегледом малобројних досадашњих истраживања није могуће са сигурношћу потврдити да је у педесетим годинама у Новом Саду било бављења анимираним филмом. Међу првим ауторима и оснивачима клуба били су Боривој Миросављевић и Миодраг Зорић, у првој половини педесетих филмове су снимали Лазар Хаџић, Мирко Беговић и Бранко Милошевић, а у другој, поред ових аутора и Петар Латиновић, Славуј Хаџић, Првослав Марић, Борис Ковач, Илија Савков (Шакић, Милошевић 1973: 204–205). Ипак, постоје трагови о зачетку анимирано-филмских активности на крају педесетих и почетком шездесетих година.

Поменути Милорад Мика Путник, иначе некадашњи председник Кино-клуба „Нови Сад“ и Фото-кино-видео савеза Војводине, иза себе је оставио важне записе о кино-аматеризму у Новом Саду у другој половини XX века и тако створио основу за сагледавање паралелних токова кинематографије (Путник 1994: 135–139).⁷ Када је реч о анимираном филму, Милорад Путник је посумњао да је крајем педесетих година у Новом Саду филмске покушаје ове врсте чинио Александар Пајванчић, аутор за кога се поуздано зна да је пионирске анимирани филмове реализовао почетком шездесетих година у Београду.⁸

⁷ Савез фото и кино-аматера Војводине (много касније преименован у Фото-кино-видео савез Војводине) основан је 8. априла 1951. године.

⁸ Александар Пајванчић, рођен 1940. године у Новом Саду, био је до 2005. године професор на Факултету примењених уметности у Београду (на истом факултету је, по завршетку Средње уметничке школе „Богдан Шупут“ у Новом Саду, студирао и дипломирао 1968. године на катедри графике). Током уметничке каријере кретао се кроз области графичког дизајна, типографије, карикатуре и анимације. Самостално је излагао око тридесет пута (у Музеју примењених уметности, Салону УПИДИВ-а у Новом Саду, Загребу, Швајцарској...). Излагао је на више од пет стотина колективних изложби у земљи и иностранству. Његова дела се налазе у Музеју примењене уметности, Музеју плаката и Музеју спорта и туризма у Варшави, Збирци плаката савеза уметника СССР-а у Москви, Војвођанском музеју и Збирци плаката Стојков у Новом Саду. Нису сачувани подаци о раним кино-аматерским анимираним радовима Александра Пајванчића у Кино-клубу „Нови Сад“ (у „Филмском каталогу Војводине“ који су 1973. године саставили Јања Шакић и Бранко Милошевић, филмови Александра Пајванчића се не помињу. С друге стране, према сећању кино-клубаша са краја педесетих и почетком шездесетих година, Александар Пајванчић је био веома активан члан Кино-клуба „Нови Сад“). Штавише, нису били сачувани ни трагови о анимираним филмовима које је Александар Пајванчић стварао по одласку из Новог Сада у Београд на студије, у оквиру Кино-клуба „Београд“. Ипак, сам аутор је случајно, око 2007. године, успео да пронађе ролну 16 мм филма на којој су се налазиле пробе за његов анимирани филм *Перейтум мобиле* из

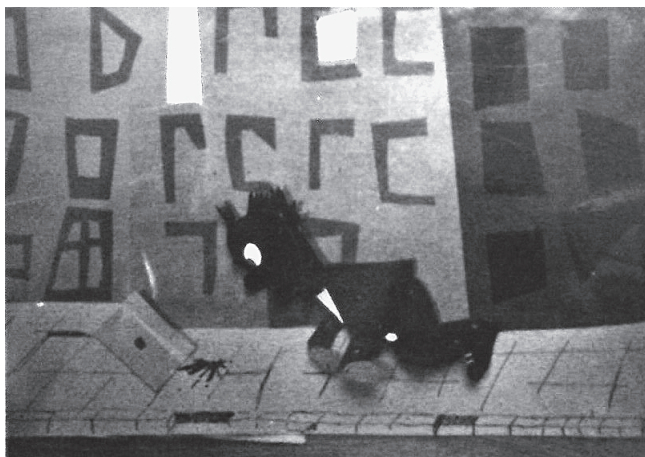
Оно што се данас са сигурношћу може тврдити јесте да су непрофесионалне активности на пољу анимираног филма започеле уласком у шездесете године, и то не у Кино-клубу „Нови Сад“, већ у једној школи. Наставник физике у Основној школи „Ђорђе Натошевић“, Душан Башић, самоиницијативно је покренуо још 1956. године фото-секцију, а од 1961. године, након што је набављена прва 8 мм камера, иницирао је и снимање филмова, па се секција претворила у Фото-кино клуб „Оглед“.⁹ Препознавши велики ликовни и филмски дар појединаца, Душан Башић је додатно мотивисао ученике и формирао групе које су од 1963. године почеле да откривају тајне снимања „сличицу по слицицу“. Све је резултирало настанком чак пет краткометражних анимираних филмова у 1964. години (употребљавани су cut-out техника, колаж, анимација исечака) које је повезивао истоветан заплет који је ученицима сугерисао наставник Душан Башић – *На њлочнику је љорнађен новчаник и...* Реч је о анимираним филмовима: *Мамац*, *Свемир*, *Нос*, *Каубој* и *Џунгла*. Прва три филма су била обједињена у омнибус *Три анимираних приче* и 1964. године учествовала су на Венецијанском бијеналу у категорији филмова које су реализовала деца, а затим су освојила и велику награду – „Сребрну медаљу“ Венецијанског бијенала!

Изузетан и неочекивани успех изазвао је велику медијску пажњу у целој Југославији,¹⁰ па су ученици 6. априла 1965. године посетили „Загреб филм“ и оскаровца Душана Вукотића, који им је објаснио ка-

1964. године. О томе је писао Растко Ћирић: „Недавно је Александар Пајванчић пронашао у свом атељеу ролну 16мм траке и посумњао да би на њој могле да буду пробе изгубљеног филма *Перјейшум мобиле*. (...) Овај филм, чија је тонска копија изгубљена, израђен је у Кино клубу Београд током пионирских дана београдског цртаног филма. Пробе почињу десетосекундном анимираним шпицом (описаном у прошлом броју) у којој је анимиран знак секције за анимацију Кино клуба Београд (рад А. Пајванчића). Ево кратког садржаја. Из пећине излазе два преисторијска човека. Комад стене пада једном од њих на главу и овај за то оптужи оног другог. У облаку дима настаје туча која се продужава кроз историју: сукобљавају се црвени и плави (коментар аутора, пошто је проба црно-бела) војници и на крају две нуклеарне ракете стварају експлозију и финални облак дима (...) Ако је поређење умесно, проналазак раног филма *Перјейшум мобиле* за српску анимацију би могао да има значај какав би имало откриће радних материјала неког изгубљеног филма из времена ‘Карађорђа’, недавно пронађеног првог српског играног филма“ (2007: 52–54). Дакле, могуће је да је Александар Пајванчић стварао анимирани филмове и у Новом Саду, имајући у виду да је прве анимирани филмове у Кино-клубу Београд реализовао као већ искусан аниматор.

⁹ Све информације о кинематографским активностима у школи „Ђорђе Натошевић“ прикупљене су прегледом албума са фотографијама, дипломама и текстовима који се у тој установи чувају.

¹⁰ У дневним листовима је о успеху писано са одушевљењем: „На овогодишњем међународном фестивалу филмова у Венецији, филмска секција новосадске Основне огледне школе ‘Ђорђе Натошевић’ добила је велико признање. Освојила је драгоцен трофеј, сребрну медаљу ‘La biennale di Venezia’, која је последњи пут за један дечији филм додељена пре 25 година. Награђени филм ‘Три анимирани приче’ у потпуности су сами снимали и за фестивал припремили новосадски пионери“ (*УСПЕХ У ВЕНЕЦИЈИ* 1964).

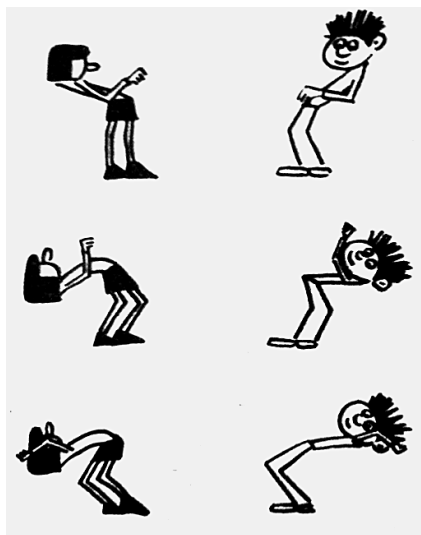


Три анимиране ђриче (1964)

ко изгледа професионална, студијска производња анимираних филмова. Понесени еуфоријом ученици су наставили да снимају филмове у оквиру школског кино-клуба, и 1965. године је иста група ученика (појачана новом генерацијом) остварила још један велики интернационални успех. Освојена је трећа награда на Светском фестивалу дечијег филма у Милану, са цртаним филмом *Твист*. Лидер у реализацији овог остварења задужен за цртање, режију и анимацију био је ученик Миленко Гргар.¹¹

Чак је сачуван и опис филма: „Филм новосадских ученика уствари је омнибус састављен од три кратке, духовите приче (...) Интересантно је да је као музичка пратња за овај филм узета композиција ‘Марш на Дрину’. Цео филм ‘Три анимиране шале’ траје око 7 минута. Због специјалне технике у овај филм било је потребно уложити доста труда. Припреме за снимање почеле су стога још крајем фебруара. Од картона су направљени ‘глумци’ и декор, а чланови секције за физику направили су својим друговима специјалан сто за снимање анимираних филмова. Затим се прешло на рад са кино-камером. У природи је снимљен сваки покрет који су у анимираном филму требали да направе ‘картонски глумци’. Ученици су дуго анализирали кино траке са овако снимљеним материјалом и тек после прешли на право снимање анимираног филма“ (*УСПЕХ ДЕЦЕ КИНОАМАТЕРА* 1964).

¹¹ И овај филм је изазвао значајну медијску пажњу, чак и чуђење: „Али, судећи по аплаузу и одушевљењу публике, највише је одушевио (мене чак запањило) цртани филм (не, није штампарска грешка, ради се стварно о цртаном филму) ТВИСТ, ученика из Кино-клуба основне школе ‘Ђорђе Натошевић’ из Новог Сада. Да се којим случајем ове године појавио на Фестивалу краткометражног и документарног филма у Београду, сигуран сам да би добио исти онакав, ако не и већи, аплауз какав је добио и филм ‘Рондо’ Дивне Јовановић, прошле године на мартовском фестивалу. У ритму твиста на платну играју цртежи дечака и девојчица, очи посматрача, игра и сам грамофон и његова игла, игра сто и на њему чаша и флаша, игра лустер на плафону, играју прозори и врата, игра све у поамном ритму, у беспрекорној синхронизацији звука и слике, све до крешченда, до поенте – до сатире на твистоманију“ (Видаковић 1965).



Твист (1965)

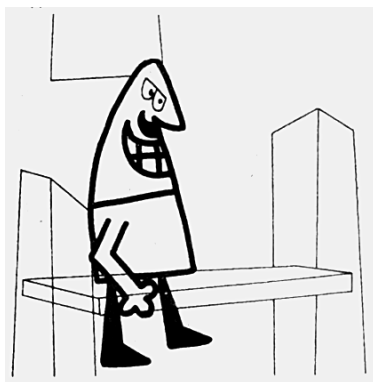
Успех за успехом довео је до континуиране производње филмова у овој школи која је трајала све до уласка у осамдесете, а у том распону професионалци су неретко држали предавања и водили обуке, међу њима и Никола Мајдак, који је активно подстицао рад на анимираном филму.¹² Током 1965. и 1966. године ученици су реализовали још неколико анимираних филмова (неки су представљали комбинацију играног и анимираног филма) попут: *Писмени задајџак* (комбиноване технике), *Ракетџа X-13* (лутка-филм), *Шумски оркестар* (цртани филм), *Рођендан* (цртани филм), и са њима такође освајали награде у земљи,¹³ а у касни-

¹² Никола Мајдак је и у позним годинама помињао школску анимирано-филмску продукцију у Новом Саду: „Шездесетих година, био сам позван на једну зимску радионицу у Новом Саду, тада су биле популарне летње и зимске филмске школе, а ова се одржавала у Основној школи Ђорђе Натошевић. Поред мене, учествовали су и Боровој Довниковић и Марко Бабац, као филмски радник и представник Народне технике, поникао из Кино клуба Београд. Нисам се још бавио педагогијом у анимацији, али је требало да нешто кажем о тој области, ко је Дизни и слично. Биле су две групе – одрасли и деца која су показивала своје радове, оно што су до тада урадили. Управо у тој школи открио сам невероватне ствари. Дечак, малиша од шест-седам година, ученик првог разреда, направио је изванредан анимирани филм, а његов учитељ не зна анимацију и не уме ништа да му објасни. Дечко је измислио диван гег о лику који иде околу и разгледа канте за ђубре. Отвори једну и завуче главу у њу да види шта има, а она га поједе. Доиста духовито и ефектно анимирано“ (Стефановић 2003: 129).

¹³ Филм *Ракетџа X-13* је 1965. године награђен „Бронзаном медаљом“ на 4. Ревији филмова које су снимала деца Југославије, поред филма *Твист* који је освојио „Златну плакету“. Филм *Писмени задајџак* је на Републичком фестивалу аматерског филма у Нишу у децембру 1965. године, освојио „Златну плакету Кино клуба Србије“, а награда за цртеж додељена је и цртаном филму *Шумски оркестар*. Аутору цртежа у филму *Шумски оркестар*, ученику Милану Узелцу, у виду специјалне награде је додељен ручни часовник.

јем периоду вреди поменути још и филмове: *Мали лойов* (1966; Друга награда на 2. Смотри филмова омладине Југославије у Сарајеву) и *Пер-џила* (1972; „Сребрна плакета“ на 4. Смотри филмова пионира и омладине Војводине).

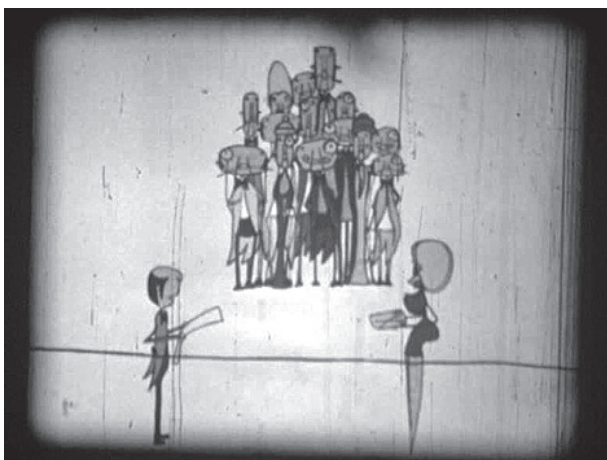
Иако је у изради поменутих филмова учествовало много деце и незахвално је било кога издвајати, два ученика су се за нијансу истакла. Први је већ поменути Миленко Гргар, а други Милан Узелац, ученик који је био задужен за цртање у највећем броју поменутих остварења. (Милан Узелац је по завршетку Основне школе „Ђорђе Натошевић“ уписао Средњу уметничку школу „Богдан Шупут“ и касније је студирао сликарство на Академији уметности у Минхену у класи професора Герхарда Бергера на одсеку слободне графике. У зрелим годинама постао је један од познатијих новосадских сликара.) Занесен анимираним филмом, Милан Узелац је, паралелно са радом у школи и захваљујући чињеници да је имао властиту камеру, почео и код куће да прави цртане филмове у сарадњи са братом Срђаном, цртајући директно на хартију и снимајући „сличицу по сличицу“. Убрзо су браћа Узелац открила да у Кино-клубу „Нови Сад“ могу да развијају и монтирају филмове, и 1965. године је у овом клубу настао њихов анимирани првенац, црно-бели цртани филм *Недеља*. Милан је био задужен за цртање и анимацију, а Срђан за контролу камере и снимање. Филм је показивао досаду и чамотињу последњег дана у недељи и заправо је био иницијација серијала који су браћа планирала да реализују са идејом да сваки наредни филм буде назван по следећем дану.



Недеља (1965)

И заиста, годину дана касније, уследио је и наставак анимираног првенца који је такође реализован у оквиру Кино-клуба „Нови Сад“, под називом: *Понедељак, њрви радни дан*. У наставку филма *Недеља* није учествовао Милан Узелац, већ је комплетан филм реализовао Срђан

(цртање, анимација, снимање) уз помоћ Мирка Дошена и Драгана Јовића.¹⁴ Овај филм је рађен у колору и показивао је да и понедељком, у суштини, нико ништа није радио, али су се, и поред тога, свечано отварао нова радна места, нове велике фотеље за директоре (што је представљало одличан повод за држање бескрајних, испразних говора).



Понедељак, први радни дан (1966)

Уследило је још једно анимирано остварење на којем је тандем Узелац опет заједнички радио, међутим, након мукотрпног снимања испоставило се да је цео материјал био подекспониран, и филм зато никада није био довршен и приказан. У сваком случају, анимирано-филмски рад браће Узелац подстицао је и друге ауторе, па је и будући истакнути стваралац у „Неопланти“, тада „кино-клубаш“ (такође некадашњи ученик Основне школе „Ђорђе Натошевић“), Ђорђе Деђански, 1967. године реализовао краткометражни црно-бели анимирани филм *Тачка* (ШАКИЋ, МИЛОШЕВИЋ 1973: 210). Срђан Узелац је исте године постао секретар Кино-клуба „Нови Сад“, а затим 1968. године председник, и у том периоду се мање бавио стваралаштвом.¹⁵ Ипак, када је о

¹⁴ Све информације о активностима Кино-клуба „Нови Сад“ на пољу анимираних филмова у шездесетим годинама XX века аутору овог рада је саопштио Срђан Узелац лично. Срђан Узелац је након кино-аматерских активности у шездесетим годинама, студирао и завршио економију, а затим се запослио као један од првих сниматеља на ТВ Нови Сад. Цео радни век је провео као телевизијски сниматељ.

¹⁵ Вођење клуба је био захтеван посао јер је обим додељиваних финансијских средстава из буџета за културу зависио од успеха институције, освојених награда, рангирања чланова и слично. Чланови клуба су се кроз рад на филмовима борили за „звања“ (или „класе“) која је додељивао „Савез организација аматерског филма Југославије“, на сличан начин како се то данас ради у шаху. Највиши ранг био је стицање звања „мајсторски кандидат“, а титула „мајстор“ је, у суштини, значила да особа може професионално да се бави филмом. Све

анимираном филму реч, 1969. године је са Ђорђем Деђанским реализовао документарни филм *Времејлов* у којем је у великој мери била заступљена *stop-motion* анимација објеката.

Анимирани филмови Кино-клуба „Нови Сад“ иза којих је најчешће био потписан Срђан Узелац учествовали су на бројним фестивалима и освајали су награде, а највећи успех забележен је на „Малој Пули“ или МАФАФ-у (Међуклупском ауторском фестивалу аматерског филма Југославије) 1966. године (фестивал је пратио највећу југословенску смотре професионалног филма у Пули). На другом по реду фестивалу аматерског филма у Југославији филм *Недеља* је, заједно са осталим остварењима Кино-клуба „Нови Сад“ (клупска селекција), освојио другу награду – „Сребрну плакету фестивала“ (Перцан 1975: 18–24).¹⁶

Поред кинематографских активности у школи „Ђорђе Натошевић“ и Кино-клубу „Нови Сад“, од 20. маја 1969. године са радом је започео још један важан новосадски кино-клуб – Кино-клуб „Про арте“. Оснивач овог клуба био је Петар Јонових, филмски ентузијаста који је недуго после оснивања забележио и прве клупске резултате (Јоновихев ауторски играни филм *Шаран за верносџ* освојио је 1971. године награду на фестивалу аматерског филма у Љутомеру). Ипак, озбиљнији рад на анимираном филму у Кино-клубу „Про арте“ десио се након неколико година од оснивања, у време када је укупан број кино-клубова у целој Југославији, па и у Новом Саду, нагло и запањујуће порастао.¹⁷

Генерално, средином седамдесетих година у Новом Саду је, осим већ поменутих клубова, најактивније деловала група кино-клубова и секција коју су чинили: Фото-кино-клуб „Бранко Бајић“, Кино-клуб „Светозар Марковић“, Кино-клуб „Свет“, Кино-клуб „Дуга“, „Студио анимираног филма“, а у кратком периоду је постојао и Кино-клуб „1500“. Од поменутих клубова неки су представљали продужетак просветних активности које су се одвијале на сличан начин као и у школи „Ђорђе

поменуто водило је ка стварању велике конкуритивности, посебне атмосфере и стваралачког духа међу „кино-клубашима“ широм Југославије.

¹⁶ Прву награду, „Златну плакету града Пуле“, освојио је филмски студио „Атеље младих“ из Панчева (најистакнутији филм био је *Пролеће је дошло у сџан моџа брајџа Чарлија* Ивана Ракиџића). У селекцији Кино-клуба „Нови Сад“, поред *Недеље* били су, на пример, приказани и филмови *Муке* и *Урољана овчејџина* Желимира Жилника који су освојили и посебне награде. На четвртм МАФАФ-у, 1968. године, трећу награду за клупску селекцију („Бронзану плакету“) освојио је Кино-клуб „Кино-клинци“ из Новог Сада са филмовима: *Наџ џамејџан човек*, *Доле райџ у Вијејџнаму* и *Уљез*. Највероватније је опет реч о анимирано-играним остварењима ученика Основне школе „Ђорђе Натошевић“, јер је поред награде за клупску селекцију, посебну награду освојио и већ поменути Новосађанин Миленко Гргар, и то за идеју филма *Доле райџ у Вијејџнаму*.

¹⁷ У појединим изворима се, осим КК „Нови Сад“ и КК „Про арте“, као активни кино-клубови на крају шездесетих година у Новом Саду помињу још и: „Академски кино клуб Нови Сад“, „ФАГ Аматер“, „Група Рондо“ (Милошевић 2011: 29–30).

Натошевић“, па је тако Кино-клуб „Свет“ водио Андраш Отош у Основној школи „Петефи Шандор“, а Кино-клуб „Дуга“ његова супруга Маргита у Основној школи „Васа Стајић“. „Студио анимираног филма“ је водио професор Грујић у Средњој уметничкој школи „Богдан Шупут“.¹⁸ Разлог за експанзију кино-аматеризма кроз школске активности могуће је потражити у изванредној техничкој опремљености новосадских школа (располагање камерама и пројекторима), и у чињеници да је филм у Војводини у једном тренутку чак био и део наставног плана и програма. С друге стране, током седамдесетих година били су приметни пад цена филмске технике и њена већа доступност, па је готово свака просечна новосадска породица могла себи да приушти куповину фото-апарата или 8 мм камере (сличан сценарио се десио и крајем осамдесетих, када је дошло до пада цена видео-камера, и оне су постале приступачније ширем кругу корисника).

Уз све поменуте околности, у време када је „Неопланта“ престала са продукцијом анимираних филмова, у Новом Саду је анимација била вид активности коју је упражњавао значајан број кино-аматера (највећи број аматерских анимираних филмова настао је у периоду од средине седамдесетих до, отприлике, средине осамдесетих година). Као резултат, поједина 8 мм анимирана остварења новосадских аутора освајала су важне награде на фестивалима у земљи и иностранству. Неки од најистакнутијих аутора били су: Јовица Маричић (*Тица, Краљ андерџаунда*), Драган Мајкић (*Скок, Кавез*), Никола Грујић (*Дејанџи, Либерџи*), Ненад Милинов (*Кад би слонове ђођоворили, Зачаран круж*), Вера Грујић (*Седма сила и ђринуда, Пуђовања, Ђуђовања*), Андраш Отош и Каролина Касаш (*Даље, даље, Никад сјајџи*) итд.¹⁹ Аутори су деловали у различитим клубовима (Драган Мајкић у КК „Нови Сад“, Никола и Вера Грујић у КК „Про арте“, Ненад Милинов у „САФ Богдан Шупут“, Андраш Отош и Каролина Касаш у КК „Свет“), а појединци су деловали у више кино-клубова (Јовица Маричић је стварао и у „САФ Богдан Шупут“ и у КК „Нови Сад“).

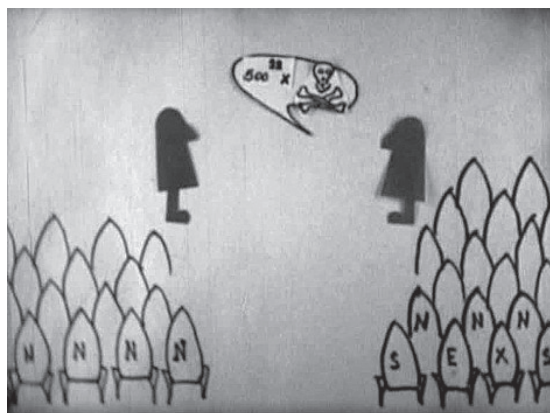
У циљу бољег разумевања обима и значаја кино-аматерских активности на пољу анимираног филма у Новом Саду у другој половини седамдесетих и почетком осамдесетих година XX века, важно је дефинисати целовит учинак макар једног од поменутих стваралаца. Аутор овог рада имао је ретку, драгоцену прилику да упозна комплетан анимирани опус Николе Грујића (до данас је, срећом, остао сачуван), па

¹⁸ Милорад Путник поред ових педагога помиње још и Емила Марцикића и Александра Јаношија (1994: 138).

¹⁹ Аутора је било више. На пример, до данас су сачувани анимирани филмови *Цак Тибора Чикоша* и *Освајач* Дејана Илића из Кино-клуба „Нови Сад“. Издвојени су само новосадски кино-аматери који су освајали значајне награде и признања са анимираним остварењима.



Скок



Дејанџ

чак и да стекне увид у број освојених награда и признања.²⁰ Број награда које је Никола Грујић са анимираним филмовима освајао не само да је фасцинантан, него и на најбољи начин показује колико је био развијен кино-аматеризам у СФР Југославији (реч је о невероватно густој мрежи фестивала и смотри широм земље на регионалном, републичком и савезном нивоу). Никола Грујић је у периоду од 1976. до 1985. године реализовао чак једанаест анимираних филмова (неки су били конципирани као анимирано-игране форме, а у појединим филмовима

²⁰ Никола Грујић је одвојио време и труд, и потражио крајем 2013. године све своје филмове на 8 мм, као и дипломе, медаље и признања које је у прошлости освајао на фестивалима, а затим их пружио аутору овог рада на увид. Важно је напоменути да је укупан број филмова (не само анимираних, него и документарних, играних, експерименталних), као и број освојених филмских награда Николе Грујића, прилично велик. Аутор рада дугује велику захвалност Николи Грујићу на помоћи и предусретљивости.

је Никола Грујић био коаутор са супругом Вером) користећи технику колажа и бавећи се, попут Зорана Јовановића, сатиром кроз читљиви језик универзалних метафора. Анимирани опус Николе Грујића чине следећи филмови:

- *Анализа љада и едукација* (анимирано-играни филм)
- *Фойџо* (анимирани филм)
- *Један смер* (анимирани филм)
- *Либерије* (анимирани филм)
- *Пушовања, џушовања* (анимирано-играни филм; коаутор Вера Грујић)
- *Ум царује* (анимирани филм)
- *Седма сила и ѝринуда* (анимирано-играни филм; коаутор Вера Грујић)
- *Дејџаниј* (анимирани филм)
- *Живои на селу* (анимирано-играни филм; коаутор Вера Грујић)
- *Мејшморфоза* (анимирани филм)
- *Одисеја* (анимирани филм; коаутор Вера Грујић).

Са овим остварењима Никола Грујић је учествовао на бројним националним и интернационалним фестивалима и освојио чак четрдесет и шест награда, међу којима се издвајају: Прва награда на „Мартовској осмици“ – 12. Савезном фестивалу аматерског 8 мм филма у Новом Саду и друга награда на 21. Фестивалу аматерског филма Југославије у Сарајеву 1977. године за филм *Седма сила и ѝринуда*. Важно је издвојити и прву награду за најбољи анимирани филм на 15. МАФАФ-у (Међуклупском ауторском фестивалу аматерског филма) у Пули за филм *Либерије* и *Grand Prix* на 5. ЈАЦЕФ-у (Југословенском аматерском фестивалу цртаног и експерименталног филма) у Скопљу за филм *Живои на селу* 1980. године. Поред ових награда Никола Грујић је 1983. године освојио још и специјалну награду за анимацију на 18. МАФАФ-у са филмом *Дејџаниј*, затим прву награду на 27. Фестивалу аматерског филма Југославије у Београду са филмом *Мејшморфоза*, као и две треће награде (бронзане медаље) на Интернационалном фестивалу аматерског филма у Салцбургу са филмовима *Дејџаниј* и *Либерије*.

Сасвим је извесно да су челници „Неопланте“ били веома добро упознати са дешавањима на кино-аматерском терену у новосадским кино-клубовима, штавише, у сачуваној документацији могу се пронаћи бројни позиви на сарадњу, и то најчешће од стране Кино-клуба „Про арте“. Чак да тих контаката и није било, поједини филмови су стицали медијски публицитет у земљи и иностранству који се једноставно није

могао игнорисати (на пример, анимирани филм *Либертије* Николе Грујића био је приказан у Француској, на ТВ каналу „Антенa 2“). За дефинисање обима контаката између „Неопланте“ и новосадских кино-клубова, довољно је погледати „Неоплантин“ извештај из новембра 1975. године: „11. новембра ове године, у оквиру сарадње са аматерским кино-клубовима, у просторијама Кино-клуба ‘Про арте’, на позив управе клуба, организована је пројекција новијих документарних филмова ‘Неопланте’, на 16 мм (...) После пројекције, филмски редитељ Првослав Марић и др Драшко Ређеп директор ‘Неопланте’, водили су разговор о приказаним филмовима и о плановима и програмима ‘Неопланте’, као и о могућностима реализације сарадње аматера и професионалаца, у области кинематографије. Пошто су овакви сусрети традиционални (1974. године чланови клуба ‘Про арте’ приказали су за сараднике ‘Неопланте’ у просторијама ‘Неопланте’ своје најновије филмове), договорено је да се организује пројекција филмова произведених у 1975/1976 години у ‘Неопланти’“ (Записник 27.11.1975 Ф430/59).²¹

Међутим, и поред размене идеја и различитих планова о сарадњи, „Неопланта“ никада није ангажовала ниједног од поменутих аутора анимираних филмова из редова новосадских кино-клубова.

На крају, формирање грубе слике о обиму производње анимираних филмова у Новом Саду од краја Другог светског рата до почетака ратних сукоба на простору СФР Југославије чини се могућим. На професионалном нивоу, у предузећу „Неопланта филм“ је произведено двадесет и седам анимираних филмова. По ликвидацији „Неопланте“ анимирани филмови су се, у периоду од 1986. до 1991. године, професионално производили још и у новосадском предузећу „Тера филм“ (које је требало да наследи и преузме функцију „Неопланте“), међутим, у овој филмској кући су, према досадашњим истраживањима, до почетка ратних сукоба у Југославији реализована само три краткометражна филма.²²

²¹ Преостала документација „Радне организације за производњу филмова Неопланта филм“ данас се чува у Архиву Војводине под сумарним инвентаром Ф430. Сви документи су разврстани у кутије на којима се налази сигнатура. Због прегледности, наведен је само опис документа са сигнатуром.

²² Познати стрип цртач Душан Дуда Вукојев је у предузећу „Тера филм“ почетком 1988. године реализовао краткометражни анимирани филм *Ѕирийииз* (Вукојев је написао сценарио и режирао, а цртеж и анимацију потписао је Златан Ристић). Паралелно са радом на сопственом филму, Вукојев је написао и сценарио за анимирани филм *Пољуб* који је режирао Радич Мијатовић (цртеж и анимација били су дело Луке Спаића). И стрип аутор Бранислав Бане Керац је, током 1988. године, написао сценарио и режирао анимирани филм под окриљем „Тера филма“. Реч је о филму *Billy the Speed* за који је музику радио Младен Вранешевић, а цртеж и анимацију извео је Владимир Станић (Мунитић 1999: 87). Поред Неопланте и Тере, анимирани филмови су се током седамдесетих и осамдесетих година XX века професионално производили и на ТВ Нови Сад, међутим, телевизијска продукција анимираних остварења је до данас остала неистражена.

С друге стране, у раду је показано да је обим продукције анимираних филмова заправо био много већи, и да су кино-клубови представљали важно упориште за кинематографске делатности које су подразумевале снимање „сличицу по слицицу“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Успех деце киноаматера – Сребрна медаља новосадским ученицима.“ *Дневник* 20. 8. 1964.
- Аноним. „Успех у Венецији – Награђени пионири.“ *Дневник* 18. 11. 1964.
- Видаковић, М. „Деца се играју филмом – озбиљно...“ *Борба* 24. мај 1965.
- „Информација о пројекцији.“ *Зайисник седнице Филмског савета Неоиланде од 27.11.1975.* Архив Војводине Ф430/59.
- Косановић, Дејан. *Крајак преглед историје филма у Војводини (први део 1896–1941).* Суботица: Југословенска кинотека – Отворени универзитет Суботица, 2012.
- Косановић, Дејан. *Почеци кинематографије на тлу Југославије 1896–1918.* Београд: Институт за филм – Универзитет уметности, 1985.
- Косановић, Дејан. *Лексикон пионира филма и филмских стваралаца на тлу југословенских земаља 1896–1945.* Београд: Институт за филм – Југословенска кинотека – Феникс филм, 2000.
- Косановић, Дејан. *Кинематографија и филм у Краљевини СХС / Краљевини Југославији 1918–1941.* Београд: Филмски центар Србије, 2011.
- Кузмановић, Чedomир Б., Илија Савков, Десанка Вујновић Михајловић. *Развој фармације у Новом Саду од 1740. до 1995. године.* Нови Сад: Апотекарска установа „Нови Сад“, 1995.
- Малцен, Вјекослав. „Хрватски образовни филм-III.“ *Хрватски филмски љетопис* бр. 15 (глав. уред. Хрвоје Турковић). Загреб: Хрватско друштво филмских критичара – Хрватска кинотека – Хрватски филмски савез, 1998.
- Марковић, Живко. „Новосађанин – пионир наше кинематографије.“ *Дневник* 6. 6. 1963.
- Милошевић, Миодраг (ур.). *Време кино клубова.* Београд: Академски филмски центар – Дом културе Студентски град, 2011.
- Мунитић, Ранко. *Пола века филмске анимације у Србији.* Београд: Институт за филм – Аурора, 1999.
- Перцан, Ивица (одг. ур.). *10 МАФАФА.* Пула: Отокар Кершовани, 1975.
- Путник, Милорад. „Аматерски филм.“ У: *Енциклопедија Новог Сада.* Књ. 2, Аде–Ашк (ур. Душан Попов). Нови Сад: Новосадски клуб – Прометеј, 1994.
- Стефановић, Димитрије (ур.). *Едукација за анимацију.* Чачак: Дом културе, 2003.
- Ђирић, Растко. „Пионири анимације са ФПУ 2 – Перпетум мобиле.“ *Сигнум* бр. 2 (јуни, 2007): 52–54.
- Филмови у Хрватској Кинотеци (1904.–1940.) / The Films in Croatian Cinematheque (1904.–1940.).* Загреб: Хрватски државни архив – Одјел Хрватске Кинотеке, 2011.
- Франђић, Сениша, Бранко Хрпка. „Видеоклуб Мурса.“ У: 36. *Ревизија хрватског филмског и видео стваралаштва.* Загреб: Хрватски филмски савез, 2004.
- Шакић, Јања, Бранко Милошевић. *Филмски калолог Војводине.* Нови Сад: Телевизија Нови Сад, 1973.
- Штрасер, Павле. *255 година апотекарства у Новом Саду.* Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 1995.

Srdan Đ. Radaković

NON-PROFESSIONAL PRODUCTION OF ANIMATED FILMS
IN NOVI SAD BEFORE 1991

Summary

This paper presents less known data on the conditions in which animated films were created in Novi Sad before and after the Second World War, followed by some of the works created in film societies of Novi Sad in the period from 1966 to 1991, when the professional production of animated films began and developed. The aim of this research was to create a historical perspective on the extent and quality of the production of animated films in Novi Sad until 1991 and the break-up of SFR Yugoslavia.

Keywords: Vladislav Ilin, Kino klub Novi Sad (Novi Sad Film Society), animated film, Nikola Grujić, Neoplanta film.

МАРИЈА В. ДУМНИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ТЕОРИЈСКИ СПОЈ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ И СТУДИЈА ПЕРФОРМАНСА НА ПРИМЕРУ КОНЦЕРТА: ИЗВОЂЕЊЕ КАО ОБЛИКОТВОРНИ ПРОЦЕС СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ**

САЖЕТАК: У овом раду полази се од материјала репрезентативног за разумевање жанра староградске музике. Најпре је представљена теорија студија перформанса (извођења) и њена веза с етномузикологијом, уз наглашавање методе учесничког посматрања која је комбинована с осталим истраживачким техникама (интервју, анализа биографских и дискографских извора). Студија случаја у којој се разматра динамизам изведбе староградских песама јесте концерт Звонка Богдана у Београду. Музички параметри који су кључни у том градацијском обликовању јесу темпо, метроритам, тоналитет (уз нијансе интерпретативне реализације музичара, које могу бити тема музичкокритичког текста).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: извођење, изведба, студије перформанса, етномузикологија, староградска музика, концерт, Звонко Богдан.

Увод

Извођење се сматра битним комуникацијским процесом који је допринео очувању градске народне музике и који специфично структурише староградску музику. Стога ће бити представљене студије извођења, њихова повезаност с музиком и утицај на етномузикологију. Студије перформанса су фундиране у театролошким научним темама и алатима и још увек су много заступљеније у англофоној литератури

* marijadumnic@yahoo.com

** Текст је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: Традиције, промене, изазови* (ОН 177004), који изводи Музиколошки институт САНУ у Београду, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Део истраживања обављен је у оквиру пројекта Одељења за сценске уметности и музику Матице српске *Музика и шешар: Модалитети сајоспојања у националној пракси модерног доба*.

него домаћој. Овај чланак ће указати на један контекст извођења – солистички концерт, чиме ће се прикључити написима који се баве народном музиком у сценским околностима.

Иако је извођење предуслов сваког музичког догађаја и артефакта, оно није онтолошки проблематизовано у етномузиколошким радовима, а чак су и ретки радови који заговарају нужност анализе свих елемената извођења (вид. нпр. BRUCKHARDT QURESHI 1987). Наравно, проучавање извођења јесте један од најважнијих етномузиколошких поступака, будући да је то основа теренског рада било којег даљег методолошког усмерења. Аспекти који се најчешће у етномузикологији разматрају јесу музичко-поетски текст, техника, квалитет, контекст и функција извођења, односно начини на који се одређени музичко-фолклорни текст реализује. Савремена истраживања све више изучавају интерактивност и материјалност извођења, чиме се фокус измешта с музичко-поетског текста на сам процес и учеснике истог. Поред тога, чак се и процедура научног рада у литератури све чешће (и још увек експериментално) посматра као извођење (нпр. MACKINLAY 2010). Овде ће бити представљени начини на које се извођење може проблематизовати, као и поставке студија перформанса (дословни превод који се среће у новијој литератури за студије извођења) које се могу применити у етномузиколошком истраживању савременог постојања староградске музике, у конкретним случајевима – у Београду у савременом тренутку.

Извођење за староградску музику има посебну важност, јер је управо тај процес допринео одржавању градске народне музике од друге половине деветнаестог века до данас, када је и даље чини изузетно виталним, неокамењеним феноменом, нарочито у кафанском контексту. Староградска музика, као вокално-инструментално изведена савремена носталгична (историзована или конструисана) регионална популарна пракса заснована на стилу некадашње градске народне музике (настајале од друге половине деветнаестог века до Другог светског рата) и контрастирању новокомпонованој народној музици, у музичком смислу подразумева укратко: реализацију у оквиру дур/мол система; широк мелодијски амбитус; једногласно певање (с могућношћу појаве пратећег гласа); *parlando rubato* или одређен метроритмички систем који асоцира на плесну функцију, као и комбинацију ова два система; инструменталну пратњу (тамбурашки или *ad hoc* акустични састави који садрже мелодијску /најчешће виолина или кларинет/, ритмичко-хармонску /гитара, хармоника/ и басову /контрабас/ деоницу); формалну подељеност на строфе уз могућност појаве рефрена; римоване поетске текстове најчешће лирске тематике.

Теоријски оквир – студије перформанса и етномузикологија

Теоријски правац који се бави историјским, концептуалним и техничким проблемима извођења, студије перформанса, извођењем означава радњу, дело или акцију, а то практично могу бити: игра, ритуал, спорт, забава, извођачке уметности, свакодневно извођење друштвених, професионалних, родних, расних или класних улога, затим исцељење, медији, интернет (ЈОВИЋЕВИЋ 2007а: 13–14). Генерално, студије перформанса баве се извођењем као сваким „обновљеним“, увежбаним људским понашањем, „које садржи у себи пукотину између извођења и субјекта у коју је смештена друштвеност“; уметничким извођењем; могућностима антрополошког метода „непосредног учешћа“ (енглески: *participant observation*); својим активним учествовањем у друштвеним процесима (Исто). Студије перформанса, као типична постмодерна теоријска платформа (више у: SCHECHNER 2002: 129–166), током свог постојања су користиле и синтетисале приступе различитих дисциплина: извођачких уметности, друштвених наука, историје, студија рода, семиотике, кибернетике, теорију медија и популарне културе, студија културе итд. (SCHECHNER 2002: 2). Осим тога, „у студијама перформанса питања отеловљења, акције, понашања и заступања се разматрају интеркултурално“ (SCHECHNER 2002: 2). Према Ричарду Шекнеру (Richard Schechner), еминентном теоретичару перформанса, „изводити“ може значити: бивање (постојање), радњу (постојећа активност), показивање радње (указивање и приказивање радње, извођење), објашњавање „показивања радње“ (домен студија перформанса) (SCHECHNER 2002: 28). Кључном премисом сваког извођења Шекнер сматра обновљено понашање, јер је то живо искуствено понашање из сећања које извођач третира као што редитељ третира филмску траку (SCHECHNER 2002: 34). Шекнер је такође направио дистинкцију између „јесте“ и „као“ перформанса, односно нечега што то јесте по свом контексту и концепту, и сваке могуће акције или ствари која се може у том светлу сагледавати (SCHECHNER 2002: 38–40). Иако је често у текстовима из ове области наглашена перформативност музике, сама уметност перформанса (*performance art*) углавном се посматра као феномен близак драмској уметности по својој реализацији, те је тако и Шекнер процес извођења/изведбе сагледао као временско-просторну секвенцу састављену од: вежбе, радионице, пробе (што све чини протоперформанс); загревања, јавног перформанса, догађаја/контекста који садрже јавни перформанс, смиривања (што све чини перформанс); критичких одговора, архивирања, успомена (што представља резултате, односно последице целокупног процеса) (SCHECHNER 2002: 225). Овај модел као основа драматуршке

анализе је применљив и на примерима музичких извођења, па и оних у вези са староградском музиком (Думнић 2014; DUMNIĆ 2016).

Током 1960-их и 1970-их година велики утицај на студије перформанса извршиле су антропологија и социологија, које су „показале велико интересовање за проучавање културних и друштвених догађаја као перформанса, односно за проучавање друштвеног живота према аналогiji са сценским и театарским представама“ (VUJANOVIĆ 2007a: 22), чиме се расветлила сличност између уметничког и извођења било којег културалног артефакта (VUJANOVIĆ 2007a: 23). Ово је такође значило и посматрање свакодневице као извођења, те се стога „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање, може назвати културалним перформансом“ (JOVIĆEVIĆ 2007b: 29). Значајну улогу у многим ритуалима имају музика и плес, па је успешна примена ових поставки у етномузикологији посве могућа. Осим тога, усмено преношене традиције су по својој бити перформативне, те су погодне за разматрања из перспективе студија перформанса (више у: PELIAS, VANOOSTING 2003: 219). Паралелу између ритуала и позоришне представе, односно перформанса, установио је Виктор Тарнер (Victor Turner – TURNER 1989), јер „нема друштва без метакоментара (...) које не представља само читање о сопственом искуству, већ интерпретативно упризорење тог искуства“ (JOVIĆEVIĆ 2007b: 42). Посебну фасцинацију представљали су ритуали трансформативних иницијацијских обреда и они који подразумевају трансна стања извођача, због преласка из свакодневног у другачије стање. У проучавању обреда Тарнер је применио концепцију Арнолда ван Генепа (Arnold van Gennep) према којој се обред прелаза дели на три фазе – прелиминалну, лиминалну и пост-лиминалну – при чему се сам прелазак дешава у лиминалној, током које је особа „у средини“ – између друштвених категорија или личних идентитета, а ритуално време постаје „ништа“ (SCHECHNER 2002: 66). Везујући појам лиминалног за обреде неразвијених друштава, Тарнер је извео појам лиминоидног, који је карактеристичан за западно либерално капиталистичко друштво и односи се на играње улога у време доколице (JOVIĆEVIĆ 2007b: 43). Та диференцијација обавезних и добровољних активности омогућава разликовање културалног и уметничког перформанса (JOVIĆEVIĆ 2007b: 43). Шекнер је увидео да се сви перформанси састоје од ритуализованих покрета или звукова, а посебно је нагласио разлику између сакралних и секуларних ритуала (SCHECHNER 2002: 53). Према његовом мишљењу, могу се анализирати: структуре (како ритуали изгледају и звуче, како се изводе, како користе простор и ко их изводи), функције (шта ритуали чине за индивидуе, групе и културе), процеси (подвлачење динамичности ритуала), искуства (како

је бити „у“ ритуалу) (SCHECHNER 2002: 56). У широкој теоретизацији, истакао је и везу с игром (а тиме посредно и плесом, који је као уметност уско повезан с музиком и драмом) дефинишући перформанс „као ритуално понашање условљено/прожето игром“ (SCHECHNER 2002: 89). Треба споменути и тумачења Ерике Фишер Лихте (Erika Fischer Lichte) из Немачке која основним карактеристикама перформанса сматра медијалност, материјалност, семиотичност и естетичност (FISCHER LICHT 2014: 18–19).

С друге стране, допринос студијама перформанса антропологије и сродних дисциплина, међу којима је и етномузикологија, јесте вишеструк. Најпре, истраживачки метод учесничког посматрања који подразумева инсајдерски-а-научни истраживачки процес примењен је у студијама перформанса (SCHECHNER 2002: 1), а сам теренски рад у служби разумевања одређене културе почео је да се схвата као спој науке и живота, тј. – извођење (RAMNARINE 2009: 223). Након тога, освешћена је и одговорност теренског и научног рада, што је довело до етномузиколошког друштвеног активизма кроз поље примењене етномузикологије (више у: ARAÚJO 2008), својственог и уметницима перформанса. У етномузикологији је значај извођачког искуства постао институционализован етаблирањем концепта бимузикалности, односно обавезног савладавања стране музичке културе (или више њих) у образовању ради стицања легитимитета у научном дискурсу (више у: NOOD 1960). То је допринело концептуализацији етномузиколошких улога у науци, извођаштву и педагогији (TRIMILLOS 2004).

Музика, као извођачка уметност, и фолклорни ритуали јесу углавном централне области етномузиколошког интересовања, а били су понаособ предмети утицајних радова из области студија извођења (нпр. GODLOVICH 2003; TURNER 1989), па и са акцентом на театарској димензији перформанса популарне музике (нпр. AUSLANDER 2004). Установљена разлика кључних дистинктивних термина применљива је и на представљање етномузиколошких приступа проблему извођења у ширем смислу. Тако се разликују појмови изведбе (*performance*), феномена извођења, његовог материјалног производа или резултата; извођења (*performing*), процеса, праксе; али и перформатива, „говорних чинова чије се значење остварује њиховим бихевиоралним извршењем“ (ŠUVAKOVIĆ 2003: 454). По томе, наведена усмереност на музичко-фолклорне текстове подудара се с изучавањем изведбе, фокусираност на процесуалност продукције музичког фолклора аналогна је изучавању извођења, док се етномузиколошко извођење науке може сматрати перформативом. Како је изучавање музичко-фолклорне изведбе могуће проблематизовати и из других методолошких основа, биће приказани концепти који се могу увести и користити у разматрању извођења (и перформатива).

Уврежено у традиционалним (етно)музиколошким приступима класичној, фолклорној и популарној музици јесте посматрање извођења као репродукције или реализације партитуре (RAMNARINE 2009: 222). Међутим, у сагледавању музике кључно је њено постојање као извођења, односно праксе и интерактивног процеса (RAMNARINE 2009: 221). Осим истраживања дешавања у току музичког процеса, све више је почело да се проучава тело које изводи – његове неопходне физичке и менталне вештине, али и друштвени статус (више у: INGLIS 2006). Веома су важна постала питања изведбених улога и идентитета извођача и публике (која су детерминисана родом, етницитетом, класом и осталим), јер музичко извођење не само да рефлектује друштвени живот него га и обликује, тако да се изучавају и његове друштвене и политичке димензије (RAMNARINE 2009: 223, 227, 231). Функције музичког извођења могу бити вишеструке: „обележавање животних догађаја, забава, образовање, преношење знања (музичког, естетичког, друштвеног, историјског), посредовање између натприродног и природног света, лечење, обележавање идентитета, промена идентитета, промена психолошког стања, успостављање комуникације, изражавање људске креативности и емоционалности, самоизражавање, оживљавање предела, демонстрација моћи“ (RAMNARINE 2009: 230). Ипак, иако се у примени студија перформанса тежи посматрању и извођења у свакодневици, музичком извођењу се често приступа као уметничком (самим тим специјалном) због његових комуникативних могућности (RAMNARINE 2009: 225), обезбеђених специфичном вештином, медијем и сценом.

Основне теоријске поставке комплементарности етномузикологије и студија перформанса представљене су у скорашњој домаћој литератури (Думнић 2014), а свакако их треба овом приликом детаљније испитати, уз краће подвлачење претходних резултата. Ако су „режирани или нережирани догађаји засновани као уметнички радови које уметник или извођачи реализују пред публиком“ (ŠUVAKOVIĆ 2003: 451) – извођења (перформанси), они се могу анализирати на основу следећих критеријума: места извођења, аутора и/или извођача, догађаја, медија, врста активности (Исто), а последично се тако може анализирати и изведба. На примеру староградске музике у Србији се по критеријумима које је навео Шуваковић могу пратити извођења: у војвођанском селу и у Београду; у интерпретацији ромских и неромских извођача, аматера и образованих музичара; приликом концертног, кафанског и кућног музицирања; у изведби уживо и у савременим медијима, у различитим музичким саставима; на свадби, у слободном времену и тако даље; а дијахронијско сагледавање свакако би овај модел учинило сложенијим. Последично се анализа може применити и на партикуларне изведбе, као што ће у наставку текста бити случај. Извођење, укључујући

његов контекст, конситуацију и текст (како је дефинисано у Закић 2008: 219), представља важан процес у оквиру обухватнијег процеса традиционализације народне музике, а следствено томе и у оквиру патинизације градске народне музике којом се напаја жанр староградске музике. Овде предложени аналитички метод доприноси етномузикологији тако што описује изоловану изведбу чији је динамизам специфичан за традицију и извођење градске народне музике.

Метода истраживања као илустрација пресека теорија

Врста теренског рада који се на овом месту сматра спојницом етномузикологије и студија извођења јесте учесничко посматрање (*participant observation*), а користе је и друге науке. Плодотворна је у комбинацији с квантитативном методом као што је анкета – ако је реч о већим узорцима, а сасвим поуздане и етномузиколошки релевантне резултате даје у комбинацији с квалитативним испитивањем у виду (понављаног) полуструктурисаног дубинског интервјуа. Дефиниција којом се овде руководи гласи:

(Учесничко посматрање је) процес у ком је посматрач присутан у друштвеној ситуацији ради истраживања. Посматрач је у непосредној вези с посматранима и прикупља податке учествујући у њиховом окружењу. Дакле, истраживач је део контекста који истражује и такође утиче на њега и модификује га. Улога истраживача може бити формална или неформална, дугорочна или краткорочна, интегрална или периферна (SCHWARTZ, GREEN SCHWARTZ 1955: 344).

Сврха ове технике јесте да развије разумевање комплексних друштвених поставки и односа холистичким сагледавањем (BOGDAN 1973: 303).

Ова метода се сагледава у студијама перформанса као извођење друштвене улоге, односно као специфично понашање у одређеном догађају који се на тај начин боље разумева. Може се рећи да је за проучавање староградске музике неопходно искусити реалан контекст њеног извођења, али о њој се не може створити научни наратив уколико се само изводи, већ је неопходно познавање њеног историјата и дискурса.

Теренско истраживање је подразумевало повремене и у зависности од резимираних резултата редувантне истраживачке обиласке са опремом за снимање и без ње. Посете су услед познавања материјала као презентног и популарног у Београду („терена код куће“ – више у: STOCK, CHIENER 2008) биле садржајне, с обзиром на то да процес музичког извођења у истраживаном периоду од 2010. до 2016. године има

традиционалан оквир и мање-више стандардан репертоар у кафанским и концертним околностима. Бележени су најчешће комплетни вишечасовни наступи (с паузама), у циљу сагледавања интегралног извођачког процеса, као и музичких аспеката староградске музике. Учесничко посматрање на концерту подразумевало је активно учествовање у музичком догађају у својству припадника публике. За разумевање датог типа концерта било је неопходно познавање функционисања процеса кафанског извођења староградске музике, а о њему ће више речи бити у засебном раду због другачијег устројства.

*Случај концертиног извођења – Звонко Богдан
уз ираинју шамбурашког оркестра*

Јавним концертом уопштено се сматра „музичка приредба на којој се изводе композиције пред већим бројем слушалаца“ (PETROV 2011: 177). Овом приликом неће бити разматрани нпр. колажни и фестивалски концерти, већ солистички као најјаснији за приказивање специфичне извођачке динамичности. Концерт се овде сматра типичним видом представљања у музичкој уметности, те је као такав адекватан предложак за примену дате анализе. Наравно, у метафоричном схватању, спектакл (па и концерт) може имати и елементе ритуала и светковине (више у: Лукић КРСТАНОВИЋ 2010: 43–53).

Доминантна фигура у жанру староградске музике данас не само у Србији јесте Звонко Богдан (рођен 1942. у Сомбору) – он је са својим пратећим тамбурашким саставом (у различитим формацијама по величини) референтна вредност у извођењу староградске музике, у колоквијалном жаргону готово синоним за жанр који је и иновирао, па су размотрени његови концертни наступи у Београду, уз потпору коју обезбеђују интервјуи, ауторизована биографија и публикована дискографија. Специфичност његове интерпретаторске и ауторске фигуре огледа се у промовисању староградске музике на комплетној регионалној популарној музичкој сцени и, што је посебно важно за ову тему, у специфичном динамизовању изведбе помоћу сплетова. „Равничарски шансоњер“ (како је ословљен у медијима због војвођанске афилираности) данас у Београду јавно наступа на годишњим солистичким концертима у Сава центру, а претходних година и у оквиру једне вечери на београдском фестивалу пива („Belgrade Beer Fest“). Овде ће бити размотрен концерт из 2013. године (23. новембар), уприличен у Сава центру поводом обележавања четрдесет и пет година његовог кантауторског рада (*Сваке ноћи њеби њевам*). Данашњи концерти су занимљиви и по томе што одражавају драматургију његових некадашњих кафанских наступа у београдском Хотелу „Унион“.

Тешко сам од Сава центра направио „Унион“. Али сам се трудио можда неком малом причом да смањим тај простор и да приближим људе, ближе себи, и да не будемо гласни и да доживимо ту причу, ту атмосферу што аутентичније, зато што је у малом простору без велике галаме много лакше направити причу. (...) То је много другачије зато што ту нема јела и пића. И много је другачије што је то огроман простор који само седи и слуша (Богдан 2015).

Ранија кафанска извођења су била кључна за динамизацију Богданових сплетова по којима је постао познат извођач популарне народне музике. Циљ њиховог оформљења било је успостављање целовитог програма народне музике у кафани, у дужем појединачном трајању (што као идеја није оригинално, али јесте утицало на динамизме каснијих репертоара староградске музике у кафанским извођењима). То је подразумевало повезивање песама помоћу музичких средстава и наратије. Након одабира песама (често по локалитетима датих градских народних музичких пракси), прављена је лучна градијација целовечерњег наступа и његових мањих контрастних делова. У музичком смислу, то је постигнуто комбинацијом тоналитета (односно, непосредним надовезивањем песама у истом тоналитету, или у блиским помоћу дијатонских презначења последњих акорада) и спајањем песама на истој метроритмичкој основи и у истом/блиском темпу. Као и у другим праксама популарне музике, музичка средства су очигледно једноставна, а ефектност зависи од детаља извођачког процеса. Како је интерпретатор описао своју инспирацију и аранжерске принципе:

Оно што ме је код добрих музичара и оркестара фасцинирало јесте то што су свирали и певали целу ноћ, а да се нису договарали о тоналитету из ког шта и кад свирају и певају. (...) То сам нарочито приметио код добрих тамбураша и оркестара мађарско-румунског стила. (...) Знао сам неколико колега који су могли да певају читав сплет песама али из једног тоналитета, највише два, дура или мола. То је врло једнолично (...). Али, да ви током сплета (од сат времена) промените неколико тоналитета а да се притом не окрећете оркестру и не тражите за сваку песму музички увод – е, тога није било. (...) Научио сам да везујем сродне тоналитете (дурске и молске). (...) Моје певање је морало бити необавезно, ненаметљиво, што је могуће тише. Ко је хтео да слуша – чуо је, ко није – није чуо.

Имао сам на репертоару мноштво песама: војвођанске, србијанске, мађарске, руске, далматинске, славонске, црногорске, босанске, македонске, старе шлагере. Али сам убрзо то свео на минимум, око 300–400 песама, којима баратам и данас. (...) Морате пазити да вам се ни случајно не догоди да исто вече једну песму отпевате два пута, осим наравно, ако неко то посебно не пожели. (...) Посетиоци на мом наступу диктирају репертоар својим изгледом, понашањем, менталитетом, годиштима, да ли

има више мушког или женског света, који је крај земље где наступам, која држава. Распитам се претходно шта најчешће слушају и то им сервирам. Првим песмама испитујем ситуацију и на основу тога планирам програм за то вече. Водим рачуна нарочито о колегама који ме прате: да ли су стари знанци, мешовит оркестар или тамбурашки, аматери, професионалци, да ли су агресивни или тихи. (...) На почетку се никад не пева и не свира она музика која је ваш имиџ, оно што је најлепше и најбоље. (...) Ја се држим следећег правила: кад се праве овакви сплетови, морате све време бити у току где се „налазите“ и шта ће се догодити. Сви који вас слушају морају да мисле да то баш тако треба. (...) Када певате неколико песама у ритму, немојте никада превише убрзавати. Сем тога, немојте „цепати“ ритам, час брже – час спорије, јер тиме нећете постићи прави ефекат. Најбоље је кад можете код слушалаца да усагласите њихову пажњу путем откуцаја срца и дисања, и да то буде дозирано (DOGANDŽIĆ 2014: 121–122, 125–128).

У складу с реченом Шекнеровом анализом перформанса, овде ће бити представљена анализа централног дела перформанса, посебно имајући у виду елементе који су издвојени као најрелевантнији за сплет (темпо, метар, тоналитет) и коментаре самог интерпретатора упућене публици. Фаза протоперформанса се овом приликом изоставља (премда није неважна), јер није била доступна током истраживања, али се претпоставља да је у данашњој фази популарности Богдановог опуса његов устаљени репертоар добро познат свим оркестарским секцијама које га прате.

Пред око три хиљаде гледалаца наступио је велики тамбурашки оркестар (двадесет један члан) с Богданом, чији је наступ кинетички и визуелно сведен, на сцени уређеној са асоцијацијама на кафану (сто, карирани столњак с боцом белог вина) и (војвођанско) село (запрежна кола). Загревање је отпочело дужим инструменталним уводом (више композиција, од лаганих у троделном метру ка бржим), након ког је уследио поздравни говор Звонка Богдана. У овом сегменту, он је истакао да ће у наставку представити песме из панонског басена, да његов репертоар није националистички обојен, те да је истраживао порекло песама које (и те вечери) изводи.

Централни перформанс је започео песмама у лаганом темпу: *Ако си ти њуџољак од руже* – a-moll, 2/4 – најављујући да ју је написао Шандор Петефи (Sándor Petőfi) – e-moll, 6/8 (прескриптивни записи мелодије, текста, акордских шифара, као и информације о ауторствима налазе се у: DOGANDŽIĆ 2014: 290); настављајући с *Је си л' чула, душо*, коју је компоновао на стихове Ђуре Јакшића. Темпо је убрзан песмом за коју је рекао да је прикупио из више текстуалних варијанти, *У њом Сомбору* – e-moll, 4/4.

Уследио је убрзавајући сплет песама које су његови препеви с румунског и мађарског, током ког је узвикивао и комуницирао с музичарима подстичући њихово виртуозније свирање: *Кад се месец сирема на сјавање* – e-moll, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 330); *Та њвоја сукња њлава* – e-moll, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 283); *У њвом оку* – e-moll, 2/4, с наизменичним певањем на мађарском језику: *Szemedben* (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 284); *Моја мала нема мане* – брзо, e-moll, 2/4, с наизменичним певањем на мађарском језику: *Szép a rózsám* (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 278). Напомиње се да се и билингвалност у овом случају сматра посебним средством динамизације извођења.

Након овога, представио је своје композиције. Вратио се најпре на умерени темпо. Песму *Не вреди њлакаџи* – e-moll, 3/4 – најавио је информацијом да је био инспирисан строфом коју је чуо од челисте Милоша Великог седамдесетих година двадесетог века. Потом је најавио песму коју је певао у кафанама у Суботици – *Еј, салаџи на северу Бачке* – A-dur, смена 2/4 и 3/4 – а за коју је касније испричао да је била његово прво ауторско дело (1971. година, уп. DOGANDŽIĆ 2014: 162–163). Након тога је певао песму коју је прву написао и посветио Властимиру Павловићу Царевцу – *Сваке ноћи њеби њевам* – C-dur, *rubato*. Најавио је и песму за коју је написао мелодију – *Кад имаџ друџа (Неко сасвим ѡпређи)* – E-dur, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 256–257).

Настављајући целину својих песама, без посебне најаве је отпочео следећи сплет живљих песама (2/4): *Крај језера једна кућа мала* – A-dur (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 245); *Фијакер сѡари* – D-dur (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 248–249); *Говори се да ме вараџ* – D-dur (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 165–167).

Након тога је најавио „циганску песму коју је извукао из заборава“ – *Те сан лачо ѡрџовиџо* – G-dur, последње строфе A-dur, 2/4. У брзом темпу, надовезао је *Чеѡир’ коња дебела* – A-dur.

Следећи контраст у темпу и тематици направио је песмом коју је написао 1978, *Већ одавно сиремам своџ мркова* – d-moll, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 170–172). Овим је отворио део концерта у ком је представио своје песме инспирисане коњима, па је уследила песма *Сунце јарко, јуѡром кад се будиѡ* – d-moll, 2/4.

Након тога, певао је лагане песме, може се рећи севдалинке. Најавио је песму чији је текст написао Осман Ђикић, *Аѡик осѡа на ѡе очи* – e-moll, *rubato*. Затим је најавио македонску песму (*Сноѡѡи минав*) *Сѡриџи, моме, русе косе* – f-moll, *rubato*. Овај сегмент је затворио песмом за коју је рекао да је певао на „Калемегданској тераси“ с оркестром Бранка Белобрка – *Низ ѡље иду, бабо, сејмени* – E-dur, *rubato*.

Контраст је даље направљен песмом у средње брзом двочетвртинском темпу, која је препев светски популарне песме *Johnny Is the Boy for Me* – *Када ѡадне ѡрви снеџ* – c-moll (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 276–277).

Осврћући се на, како је рекао – „чудну“, ситуацију у Југославији 1990-их, написао је две песме које је извео у лаганом темпу: *Животићече у лаганом ритму* – h-moll, 4/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 326); и после аплауза *attaca: Прошле су многе љубави* – D-dur, 4/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 324–325).

Како је испричао, песмом *Не могу се ијачно сејитиј’ лејта* – F-dur, 2/4 – опевао је музичаре с којима је наступао 1980-их у кафани „Спартак“ у Суботици (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 218–221). Како је песма бржег темпа него претходне, и публика је почела да тапше у ритму.

У следећем сплету најавио је само прву песму, а даље је заправо демонстрирао своје умеће у прављењу градације у темпу (заједнички је двочетвртински метар): *Дошао сам с цвейних поља* – F-dur (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 312–313); *Осам шамбураца с Пејроварадина* – G-dur (публика је почела да пева) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 280–281); *attaca: Ево банке, Циџане мој* – g-moll (публика почиње да тапше у ритму) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 270–271); *Нема лејце девојке* – брзо, A-dur, с наизменичним певањем на мађарском језику: *A cigányok satora* (свирачи су узвизивали током извођења) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 282).

Следећи контраст је направио песмом у лаганом темпу: *Данас није моја недеља* – A-dur, 2/4 (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 344–345). Даље, најавио је тренутно изузетно популарну песму из телевизијске серије: *А ти се нећеш врајитиј* – fis-moll, 4/4 (публика је поздравила аплаузом у инструменталним интерлудијумима) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 336–337). Још популарнија у његовом извођењу (вероватно зато што је старија, па тиме заживела у кафанском извођењу) је песма *Ко ти има, њај ти нема* – F-dur, 4/4 (публика је на почетку тапшала, целу отпевала хорски и њихала се у ритму) (уп. DOGANDŽIĆ 2014: 327). У овом блоку су изведене најпопуларније нове песме које претендују на статус староградских, што би представљало врхунац концерта.

Уследила је фаза смиривања перформанса. Паузу у свом наступу је током надсвиравања оркестра – *Коло из дванаесет дукова*, током ког је седео за „кафанским“ столом на сцени и слушао, док је публика тапшала и аплаузом поздрављала солисте. Овај сегмент паузе у његовом извођењу, пред крај концерта, завршила је аматерска група тамбураша из Винковаца која је отпевала песму посвећену њему.

Након говора захвалности, извео је песму *Свирци моји* – C-dur, 4/4. Тамбураши су се надовезали *Субојичким колом* уз ритмичку пратњу тапшања публике, а на бис је с публиком отпевао рефрен песме *Ко ти има, њај ти нема*.

Конечно, резултати перформанса се огледају у медијским извештајима о одржавању концерта, који су пропраћени и личним коментарима, као и фотографијама (нпр. N. M. 2013).

Централни део изведбе, односно извођења конкретизованог у датом слављеничком концерту, може се резимирати. Инсценација у Сава центру је асоцирала на село и кафану – носталгична је. Конкретна изведба и песме у овом случају јасно показују дискурс носталгије, иманентан жанру староградске музике. Централни перформанс је започет нумерама у лаганом темпу (најпре само оркестарским, а потом и певаним). Уследило је постепено убрзавање и увођења песама чији су текстови препеви с румунског и мађарског језика. Иначе, Звонко Богдан између свих сплетова (који су песме изведене „у низу“) динамизује наступ причама које уводе у песме – личним сећањима, подацима о песмама, песницима и музичарима. Тако је следећи сплет најавио информацијама о својим композицијама – унутрашња градација тог дела наступа је такође остварена убрзавањем од лаганог до бржег темпа, али и постепеном променом метра (од 3/4 до 2/4). Следећи сплет је био у брзом парном ритму, а наступ је динамизован посебно променом тоналитета – уместо дотадашњих кретања у Е и А тоналитетима (углавном, и то помоћу дијатонских презначења), из G-dur-a је следећа песма отпевана у A-dur-y. Након тога је направљен контраст у темпу и тонском роду, а следеће покретање изражајног средства била је промена из 2/4 у *rubato* и жанровски искорак у севдалинке. Након те мирније фазе, уследило је убрзавање популарним препевом. Своје ауторске песме је поново изводио од споријих ка бржим, од молских ка дурским. Сплет који је уследио представља згуснуто убрзавање у 2/4 метру и подизање тоналитета, те досезање најпопуларнијих песама код публике, што би се могло сматрати врхунцем према афективним музичким карактеристикама из аспекта публике. Следећи сплет јесте био у лаганијем темпу и у фази постепеног спуштања тоналитета, али је био сачињен од песама које претендују на статус староградских, што би се могло сматрати врхунцем у репертоарском смислу. Увођењем гостујућег састава, виртуозном оркестарском тачком и песмом у лаганом тему концерт је остварио лучну форму, својеврсно умирење пред завршетак. Последњу фазу према Шекнеровој подели представљају различите реминисценције на концерт.

Дескриптивном анализом перформанса може се закључити да Звонко Богдан успешно конципира динамизацију извођења кроз поведење и повезивање песама у сплетове на основу програмске идеје, сличности у темпу и помоћу дијатонских модулација у блиске тоналитете, као и подизањем тоналитета за степен навише. Музичким параметрима којима се постиже микродинамизација (унутар песме и сплета) карактеристична превасходно за кафанска извођења – попут динамике, агогике, оркестрацијских (инструменталних и регистарских) решења, пасажа – може бити накнадно посвећена посебна аналитичка пажња.

Конкретан концерт је имао за циљ обележавање ауторског јубилеја, а имајући у виду музички жанр и контекст његовог уобичајеног извођења на које се позива, може се рећи и да је то пример перформанса носталгије.

Закључак

На основу изложених приступа извођењу као музицирању, ритуалу, теренском раду, учењу, заступању, научном раду, може се закључити да изучавање тог проблема и примена резултата студија извођења тематизују динамичне аспекте музике, доприносе тумачењу дела (изведбе) и тиме употпуњавају (па чак и надилазе) сагледавања оријентисана на затворене културалне текстове, а такође шире теоријску апаратуру етномузикологије као научне дисциплине. Анализом специфичног концерта показано је како се изграђује динамизам изведбе староградске музике у интерпретацији Звонка Богдана и тамбурашког оркестра. Сам жанр староградске музике обликован је кафанским извођењем, те је овај случај интересантан као посредничка фаза између ранијих наступа овог извођача у том контексту с једне, и данашњих кафанских извођења староградске музике с друге стране. У потоњим се таква врста динамизације губи због тога што публика преузима конципирање програма од извођача и евентуално та градација бива транспонована као део репертоара који се везује за Звонка Богдана. Анализа кафанског извођења може бити тема будуће посебне (па и перформативне) етнографије. Тиме би се отворила даља аналитичка питања, попут импровизације и музичких нијанси изведбе унутар специфично обликованог процеса извођења.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОГДАН, Звонко. *Лична комуникација*. Суботица: 1. 6. 2015.
- ДУМНИЋ, Марија. „Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике: ‘Тамбурица фест’ као извођење.“ *Etnološko-antropološke sveske* књ. 23 (2014): 93–104.
- ЗАКИЋ, Мирјана. „Контекст – конситуација – текст.“ У: Големовић, Димитрије (ур.). *Дани Владе С. Милошевића: Зборник радова са међународног научног скупа, 10–11. април 2008. године*. Бања Лука: Академија умјетности – Музиколошко друштво Републике Српске, 2008: 215–227.
- ЛУКИЋ КРСТАНОВИЋ, Мирослава. *Сјекћакли 20. века: Музика и моћ*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2010.
- ARAÚJO, Samuel. “From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World.” *Muzikološki zbornik – Musicological Annual* књ. 16, св. 1 (2008): 13–30.
- AUSLANDER, Philip. “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto.” *Contemporary Theatre Review* књ. 14, св. 1 (2004): 1–13.

- BOGDAN, Robert. "Participant Observation." *Peabody Journal of Education* књ. 50, св. 4 (1973): 302–308.
- BRUCKHARDT QURESHI, Regula. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis." *Ethnomusicology* књ. 31, св. 1 (1987): 56–86.
- DOGANDŽIĆ, Aco. *Zvonko Bogdan: Pesme i konji*. 2. изд. Subotica: Vinarija „Zvonko Bogdan“, 2014.
- DUMNIĆ, Marija. "Defining Nostalgic Musicscape: *Starogradska Muzika* in Skadarlija (Belgrade) as Sound Environment." *Muzikološki zbornik* књ. 52, св. 2 (2016) (у штампии).
- FISCHER LICHTE, Erica. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York – London: Routledge, 2014.
- GODLOVICH, Stan. "The Integrity of Musical Performance." У: AUSLANDER, Philip (yp.). *Performance: Critical Concepts in Literature and Cultural Studies*. Књ. 1. New York – London: Routledge, 2003, 371–393.
- HOOD, Mantle. "The Challenge of 'Bi-Musicality'." *Ethnomusicology* књ. 4, св. 2 (1960): 55–59.
- INGLIS, Ian (yp.). *Performance and Popular Music: History, Place and Time*. Hampshire – Burlington: Ashgate, 2006.
- JOVIĆEVIĆ, Aleksandra. „Uvod u uvod studija izvođenja.“ У: JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007a, 3–18.
- JOVIĆEVIĆ, Aleksandra. „Šta je kulturalni, a šta umetnički performans: Od izvođenja u svakodnevnom životu do totalne glume.“ У: JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007b, 29–47.
- MACKINLAY, Elizabeth. "Big Women from Burrulula: An Approach to Advocacy and Applied Ethnomusicology with the Yanyuwa Aboriginal Community in the Northern Territory, Australia." У: HARRISON, Klisala, Elizabeth Mackinlay, Svanibor Pettan (yp.). *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 96–115.
- N. M. „Pogledajte fotografije sa koncerta kojim je Zvonko Bogdan obeležio 45 godina rada.“ *Blic online*. Beograd: 2013. (<http://www.blic.rs/zabava/vesti/pogledajte-fotografije-sa-koncerta-kojim-je-zvonko-bogdan-obelezio-45-godina-rada/q5q6074>, приступ: 15.05.2016).
- PELIAS, Ronald, James Vanoosting. "A Paradigm for Performance Studies." У: AUSLANDER, Philip (yp.). *Performance: Critical Concepts in Literature and Cultural Studies*. Књ. 1. London – New York: Routledge, 2003, 215–231.
- PETROV, Ana. „Koncert kao građanska institucija.“ *Sociologija* књ. 53, св. 2 (2011): 177–194.
- RAMNARINE, Tina. "Musical Performance." У: HARPER SCOTT, J. P. E., Jim Samson (yp.). *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 221–235.
- SCHNECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London – New York: Routledge, 2002.
- SCHWARTZ, Morris, Charlotte Green Schwartz. "Problems in Participant Observation." *American Journal of Sociology* књ. 60, св. 4 (1955): 343–353.
- STOCK, Jonathan P. J., Chou Chiener. "Fieldwork at Home: European and Asian Perspectives." У: BARZ, Gregory, Timothy J. Cooley (yp.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. изд. Oxford – New York: Oxford University Press, 2008, 108–124.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. „Performans (performance art)“ У: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 451–454.
- TRIMILLOS, Ricardo. "Subject, Object, and the Ethnomusicology Ensemble: The Ethnomusical 'We' and 'Them'." У: SOLIS, Ted (yp.). *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press, 2004, 23–52.
- TURNER, Victor. *Od rituala do teatra: Ozbilnost ljudske igre*. Zagreb: „August Cesarec“, 1989.
- VUJANOVIĆ, Ana. „Epistemološka istorijska mapa studija performansa.“ У: JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007a, 19–28.

VUJANOVIĆ, Ana. „Performativ i performativnost: O događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvedbe kao čina.“ U: JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 20076, 58–68.

Marija V. Dumnić

THEORETICAL SYNTHESIS OF ETHNOMUSICOLOGY AND
PERFORMANCE STUDIES BASED ON THE EXAMPLE OF CONCERT:
PERFORMANCE AS A FORMING PROCESS OF *STAROGRADSKA MUZIKA*

Summary

This paper deals with approaches to performance as music-making, ritual, fieldwork, learning, advocating, research, etc. The performance studies can thematise dynamic aspects of music, contribute to analysis of art work and in that way complete (and even go beyond) observations oriented toward closed cultural texts, and also broaden theory of ethnomusicology. Method of participant observation is emphasised here, in combination with others (interview, and analysis of biographical and discographical sources). The analysis of a particular concert (Belgrade, 2013) has shown how the dynamism of *starogradska muzika* (“old urban music”) performance is built in the interpretation of Zvonko Bogdan and *tamburitza* orchestra. The most important musical parameters for that forming process are: tempo, metro-rhythm, and key scale (with interpretative realisations which may be the theme for musical critics). The genre of *starogradska muzika* is formed by performing in taverns, so this case study is interesting as intermediary phase between Bogdan’s earlier performances in this context on the one hand, and today’s tavern performances of *starogradska muzika* on the other. In the last ones, this type of dynamism is fading because the audience takes programming from the performers (it is eventually transposed as a part of Zvonko Bogdan’s repertory). The analysis of tavern performance can be the object of a particular (even performative) ethnography in future. It would open further analytical questions, such as improvisation, musical nuance of performance within specifically formed performing process.

Keywords: performing, performance, performance studies, ethnomusicology, *starogradska muzika* (“old urban music”), concert, Zvonko Bogdan.

БЕРА С. ОБРАДОВИЋ

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,
Факултет уметности Звечан – Косовска Митровица*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

РАЗВОЈ И ПРОМЕНЕ ИГРЕ КРОЗ ВРЕМЕ

I део

САЖЕТАК: Балетска уметност је у свом исходишту и зачетку обједињавала елементе ритуалне, народне, дворске и (корео)драмске игре, па феномен *кореодраме* уочавам већ у првим балетским представама. Иако термин *кореодрама* датира тек с почетка XIX века, сама појава траје много дуже кроз целокупну историју игре, а ехо ритуалне игре се рефлектује на балетским, односно кореодрамским остварењима. Колико је тај моменат прожимања очигледан или прикривен и како се он идентификује анализирам у првом делу текста – на примеру *Комичног краљичиног балета* из 1581. године, који у историји игре слови за први целовечерњи балет изведен у Француској. Циљ првог дела рада је да прикажем како први француски балет забележен у историји игре – није еманципован од ритуала, с обзиром на то да носи у себи елементе ритуалне, али и кореодрамске игре која подразумева глуму и пантомиму. У другом делу рада промишљамо како је дошло до уметности *белог балета* и у центар разматрања стављамо нов приступ телу и телесности у *белом балету* који је био одређен сложеним наслеђем из прошлости, друштвеним контекстом и духом времена. Испитујем могуће друштвене разлоге за настанак *белог балета* познатог по својој етеричности, бестелесности, са намером да покажем како колективно несвесно еманира кроз балетску уметност.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: балет, игра, пантомима, кореодрама, бели балет, ритуал.

Почетком четвртог века када хришћанство постаје званична државна религија одредиће се даљи ток развоја уметности игре¹ у Европи. Однос према „нискости“ тела које је априори пало и тиме грешно, као и однос према свему што би у себи садржало елементе паганског, ритуалног, требало је мењати у складу са захтевима хришћанске цркве. Нападане су игре и представе које су се у то доба изводиле због испољене чулности и незнабожачких мотива, односно црква је одређивала које су игре пожељне и подобне, те су се оне изводиле у самој цркви.

* obradovic_vera@yahoo.com

¹ Игра и плес у овом тексту употребљавају се као синоними.

Развијао се особени антагонизам између позоришта и цркве, односно елиминисали су се сви облици спектакла који су имали додир са античким и римским позориштем, јер су их обележавале баханалије, опсценост и сурове игре у оквиру којих су се дешавала и убијања хришћана. Римска позоришта су позната по томе што су неговала вулгарне забаве, пантомиму и акробатско играње готово нагих извођача. Заправо, позориште се ругало хришћанству, а црквени оци су узвраћали жестоком противљењем и супротстављањем раскалашној позоришној уметности. Игра и изражавање телом – подразумевани саставни део античке трагедије – забрањивани су за прилично дуг период и чекаће на своје васкрснуће све до времена ренесансе (у XIV, XV и XVI веку када игра своје оваплоћење тражи и у особеном позоришном облику познатом као *Commedia dell' Arte*). У Римској империји пантомимама се исмевају хришћанство и његови верски чиновници, те је отуда пантомима сматрана blasfемичном, неморалном, опсценом и непожељном. Роналд Харвуд (Ronald Harwood, 1934–) у *Историји позоришта* износи податак да су у V веку пантомиме биле забрањене, а да је већ у VI веку цар Јустинијан (чија је жена Теодора била глумица и куртизана) затворио позоришта, па су глумци и играчи представе пренели на улице² (1998: 92). „Црквено хришћанско гледиште на живот и свет владало је духовним животом Европе, од најширих угњетаваних и непросвећених народних маса до ужих кругова образованих духовника, властеле и градског живља кроз цео средњи век. Његов дуализам преноси вредност живота из овоземаљског у загробни“ (Магазиновић 1951: 59). Чини се да тај дуготрајни дуализам (који је присутан и у питањима представе о људском телу) и посвећивање свега овоземаљског загробном животу – може да појасни (додуше знатно каснију) појаву *белог балетџије* као својеврсног уметничког феномена искључиво на тлу западноевропске културе. Творац термина *бели балетџи* претпоставља се да је Теофил Готје (Pierre Jules Théophile Gautier, 1811–1872), француски писац, песник, критичар и балетоман који је допринео развоју теорије балета. У стручној литератури као прва представа *белог балетџије* наводи се опера *Роберџијо* Мајербера (Giacomo Meyerbeer, 1791–1846) у Паризу, из 1831. год.³

² Као облик анимације улица и тргова данашње позориште поново излази у простор изван позоришне сале, разне кореографске представе гледамо на отвореном (само су разлози изласка из оквира сценских зидова потпуно другачији).

³ Игра монахиња у опери *Роберџијо*, тј. њихових покајничких духова одевених у бело, заслужна је за велики успех опере. Клизећи једна за другом, изгледале су као да не додирују земљу, али у једном моменту одбацују велове губећи себе у сензуалности, издајући своје завете и отпочињу баханалије, делујући као запоседнуте жене. Групу покајничких духова монахиња предводила је Марија Талони (Marie Taglioni, 1804–1884), чувена балерина, позната по улози у белом балету *Силфиде*.

Средњи век је био означен покушајима да се уклони, одбаци плес код западноевропских народа. Међутим, на Истоку жилаво се задржало и очувало све: положај и улога игре, као и традиционалан начин њеног извођења. Негативан средњовековни хришћански став према телу, његовој путености и животној радости, како у *Историји иџре* пише Мага Магазиновић, водио је ка анатемисању плеса (1951: 59–62) а такав притисак (којим се спутавало основно људско изражавање) сматрам да је оставио траг на колективно несвесно, односно уметност изражавања телом. „Важило је начело да тело треба поштовати зато што је оно храм духа који ће васкрснути, неговати га али опрезно, волети га као што, према св. Павлу, мужеви треба да воле своје жене: на раздаљини, с неповерењем, јер тело је оно које куша као што је то и жена, наводи на жељу, наводи да га пожеле“ (Аријес и др. 2001: 458). Доминирало је догматско учење о човековом земном пребивању у „долини суза“, о животу који треба (кроз испаштање и мучење) да послужи као припрема на путу ка вечном рајском блаженству. Сексуални мотиви присутни у разним ритуалним играма (постојећи у свим деловима света и најчешће праћени симболизмом, који су исходили из паганског система мишљења тј. повезивања човековог полног живота са плодношћу природне околине) били су један од разлога за одбацивање и анатемисање, проскрибовање игре. Речи Св. Августина: „Игра је кретање тела у кругу, у чијем средишту стоји ђаво“ које Мага Магазиновић наводи у *Историји иџре* – најречитији су пример средњовековног општемладајућег духа и негативног односа према плесању, које је чак санкционисано и батинама. „Св. Амброзије, који је поред Августина био најжешћи противник игре, у својој дијецези у Милану забранио је својој пастви уопште да игра“ (Магазиновић 1951: 59–61).⁴ За игру средњег века Мага Магазиновић износи следећу поделу: „Играње у цркви и став цркве према игри уопште; Епидемије игре и мртвачке игре; Варошко-еснафске игре; Племићке игре; Сеоске игре“ (1951: 60). И у том и таквом, игри ненаклоњеном средњовековном добу у Европи, појављивали су се по облику и ритмичности различни паровни и групни плесови, а при томе, остајали су и даље у вези са радом, обредима, религиозним светковинама.

Непобитна је чињеница да се у Европи није успело у покушају сузбијања, забране, искорењивања и одбацивања плеса – што показује колика је важност и суштинска моћ тог облика изражавања човека и жене, као и колика је снага енергије која се доживљава и ослобађа играњем.

⁴ У контексту тога, треба напоменути да је *Историја иџре* Маге Магазиновић објављена у доба одушевљења комунизмом и активног супротстављања доминантне комунистичке идеологије политици цркве.

Игра је сматрана и лековитом, јер се опајало њено благотворно, терапеутско дејство на тело и психу особе која плеше – што је служило као добар разлог, изговор, правдање за њено упражњавање. Иако гушена од стране хришћанске цркве, игра се одржала виталном у народу, па постаје широко прихваћена и од владајуће класе, прво на италијанском, потом и француском двору, одакле ће управо потећи академска балетска уметност. Игре су се, из шире друштвене популације, стилизовале и афирмисале, задобиле своје место и значај у дворским дешавањима. Прелазак од различитих дворских игара до форме балетске уметности је постепен, па је уочљив дуг период развоја, као и то да је балет већ у свом настајању носио кореодрамске елементе. Народне, верске и дворске игре мењале су се у кодификовану плесну форму, прво у Италији, а потом и у Француској. У време ренесансе обнова позоришне уметности (па тиме и плесне уметности) бива најтежа, пошто се заснива искључиво на претпоставкама како су представе некада изгледале, док је по угледу на антику била неминовна рехабилитација лепоте тела мушкарца и жене. Заправо, временом су, као искуство људског живота и опстанка, сеоски и градски плесови спонтано прешли из народа међу више слојеве, на европске дворе, одакле ће се покренути њихова формализација, естетизација и стилизација, односно посве нова егзистенција игре – балет. У Италији су се по аристократским кућама унајмљивали учитељи плеса са пуним радним временом који су били одговорни за састављање кореографија, како би се импресионирао племство на дворским забавама. Играње увелико улази у моду и постаје ствар престижа. Дакле, током XV века, у доба ренесансе, игром се фасцинирао народ као и сви присутни који имају друштвену моћ. Може се приметити да су се, као нека врста државне промоције и пропаганде пред страним амбасадорима⁵ (Au 2016: 15; вид. у: Larousse, *Rečnik baleta*), изводили разнолики дефилеи у окићеним бродовима, маскараде, религиозне процесије и вечере-балети (*diner-ballet*). Управо ренесансни период је поставио темеље једном новом облику уметности – балету. Њиме се, као и опером, обнављао, рекреирао ефекат паганске и античке драме. С друге стране, тиме су, између осталог, били усвајани и хуманистички идеали. Но, рекло би се да плес тада и даље егзистира и делује у оквирима ритуала. Пример је монархизам као својеврсни облик

⁵ *Le Ballet des Polonais* (Балет за пољске посланике) у кореографији Балтазара де Божоајеа (Baldassare de Belgiojoso, Balthasar de Beaujoyeux, рођен око 1555–1587), изведен је 1573. године у Паризу, са политичком конотацијом и намером да се сугерише пољским амбасадорима да изаберу трећег сина Катарине Медичи (Хенри) за краља Пољске, чиме Француска демонстрира и обезбеђује неопходну подршку за савез. Шеснаест дама које су играле и представљале Француску, тј. њених 16 области, смештене су биле у велику сребрнасту стену са шеснаест удубљења, из којих су изашле и играле. У балету су учествовали и извођачи и гледаоци.

социјалног и политичког ритуала. Јер, путем игре и сугестивне, богате слике оличавала се и репрезентовала државна моћ властодршца, монархизам. Управо одатле настаће и почеће да се развија балетска уметност – из значајних друштвених догађања у којима је игра била огледало социјалне заједнице и политичко-историјског контекста, као верни, раскошни, пратилац и саучесник. Најчешће теме тих балетских представа (које су у себи садржале музику, песму, пантомиму, глуму, декламацију, а по чему се могу посматрати као *кореодраме*⁶ у ширем смислу тог појма) преузимање су из грчке и римске митологије, и давале су у форми дивертисмана. „Под тадашњим називом балет подразумевао се дивертисман у данашњем смислу речи, тј. низ игара. Изводили су га најбољи и највиртуознији играчи из тадашњег салонског, првенствено дворског друштва“ (МАГАЗИНОВИЋ 1951: 108). Кроз време, из поменутих народних, верских, и дворских игара искристалисала се, сублимисала, кодификована игра, сасвим специфичног вокабулара, којој су додати строги закони, кроз позиције руку, ногу, држање и извесне фигуре – именована балетом.

Ballet Comique de la Reine – Комични краљичин балет

Ренесансни период, који иначе означава културно-историјски период прекида са догматским средњим веком, поставља чврсте темеље данашњој плесној уметности, али не без средњовековног одраза. Од тог доба надаље балет ће се развијати у независну сценско-уметничку форму. Од свих других облика игре нова форма се значајно разликовала. Одвајање балета (од других облика игре) карактерисало је раздвајање играча од гледалаца, чиме балетска игра стиче естетски и позоришни смисао (JOVANOVIĆ 1999). Балетска игра је трансформисала људско биће у узвишени идеал чисте лепоте и физичких (над)моћи, у натчулно, а телесном ставу наметнула је пет отворених, артифицијелних позиција ногу. Зачети су и први трактати о таквом плесу, њима су утврђиване законитости, елементи и правила дворског плеса, а један од њених теоретичара и врских практичара Доменико да Пијаченца⁷ (Domenico da Piacenza, 1400–1470), познат још и као Доменико од Фераре (пошто

⁶ *Кореодрама* – плесана драма. Перманентно је присутна кроз дуготрајну историју игре, служи се глумом, плесом, пантомимом и музиком, а као појам први пут је употребио Карло Риторни (Carlo Ritorni, 1786–1860) 1838. године за дефинисање кореографског стваралаштва Салватора Вигана (Salvatore Viganò, 1769–1821). Иако се као појам кореодрема појављује тек с почетка XIX века, као феномен је присутна кроз дуготрајну историју игре (OBRADOVIĆ LJUBINKOVIĆ 2016: 9).

⁷ Написао трактат: *De Arte Saltandi e Choreas Ducenii* у преводу на енглески *On Dance and Creating Dance*. Видети веб: https://books.google.rs/books?id=_lLoTsT2X5EC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

је био у служби породице Есте од Фераре), употребио је први пут термин *balletto* (у XV веку) за поставку целовите играчке свите на италијанском двору у Ферари, која је била значајно уметничко средиште (Jovanović 1999). Заправо, Италија је земља у којој се ситуира рађање балетске уметности. У сваком случају, на почецима реч је о специфичној форми дворског плеса који је имао за задатак да импонује и доприноси привлачности двора. Игру тога доба одликовала је масовност – колективно уживање и учешће у дворским балетским представама. У дворским омиљеним играма из којих ће се развити балетска уметност играло се ниским клизећим корацима, без значајног одвајања стопала од тла, смиреније, крутог телесног става са смерно постављеним рукама уз тело. Били су то разни облици шетње, одмерене игре у паровима тзв. *bassa danza*-е тј. ниске игре, које су освојиле дворске и племићке кругове. Таквој игри, између осталог, доприноси дужина и тежина костима, који није омогућавао природан покрет. Првој изведеној балетској представи у Француској *Ballet Comique de la Reine* (1581) италијанска претходница била је свадба миланског војводе Галеаца и шпанске принцезе Изабеле Арагонске, прослављена 1489. године на двору у Тортони (Магазиновић 1951: 108–109), која се славила уз балет-вечеру (*dîner-ballet*), тј. балет који је направљен у односу на јеловник за свадбену вечеру. Уз свако јело изводио се пригодан плес који је имао дотицај са тренутком, а односио се на класичну митологију. Рибу су служили играчи који су изводили кореографске деонице на теме мора и његових богова. Заправо, алегоријска пригодна прича исказана је балетом, којим је низан скуп митова који су имали везе са оним што се постављало на трпезу. Кореограф свадбеног балета, а по свему и ритуалног чина, био је Б. Бота (Bergonzio di Botta). Роже Кајоа (Roger Caillois, 1913–1978), у књизи *Миш и човек* позивајући се на Сигмунда Фројда (Sigmund Freud, 1856–1939) и његово схватање празновања, подвлачи да је суштина светковина у томе што је ту допуштено претеривање и кршење забрана, јер „ритуал реализује мит и омогућава да га човек доживи“ (2002: 25).

Преношењем балета из Италије у Француску, још на почетку развоја балетске уметности, публика је у одређеном смислу допуњавала, „дорађивала“ представу (нпр. *Ballet Comique de la Reine*, *Комични краљичин балет*), тј. на самом крају балета сви присутни би учествовали у општепознатим друштвеним играма које су се изводиле. Важно је истаћи – нису у њему учествовали само унајмљени играчи, него и сам краљ, дворани и даме високог ранга. Тиме је колективни, естетски, чулни догађај игре био потпун, али и физички, телесно доживљен.

Познато је да се првом балетском представом у стручној литератури одређује поменути *Комични краљичин балет*, изведен 15. октобра 1581. године у Паризу. Био је дивертисманског типа, сачињен од низа

дворских геометријски груписаних плесова, а трајао је пуних пет сати, од десет часова увече до три ујутру. Тема балета била је легенда о чаробници Кирки, а кореографија је извођена у невероватном геометријском цртежу. „Кораци игре били су строго ограничени, Де Божоаје је показао изузетну инвенцију у његовим формацијама и поставци игре. ‘Сам Архимед’, говорио је Божоаје, ‘не би могао да разуме геометријске пропорције боље од принцеза и дворских дама које су их остваривале у том балету’“ (HASKELL 1951: 18).⁸ Од дотадашњих играчких представа *Комични краљичин балет* одваја јединство радње у коме су музика, пантомима, плес, стихови и сценска машинерија пронашли своја места и хармонију. Како у извору *Ballet comique de la Reine* из 1582. стоји: „музику оживити поезијом: поезију проткати музиком; а понајчешће их измијешати, баш као што се некоћ у Антици поезија нигда није реци-тирала без гласбе, и као што је Орфеј свирао једино уз стихове“ (СОНЕН 1988: 33–34). Дакако, то је био балет одређен извесном драматургијом, проткан глумом и пантомимом, те се тако и тзв. први француски балет у историји може подвести под шири појам *кореодраме*. „Он је назвао овај шесточасовни балетски спектакл – комичним зато што је веровао да игра и драма могу тако успешно да се прожимају на начин да једна другу побољшавају те производе позоришни ентитет. Многи слични спектакли били су постављани као вид забаве који је француски двор прихватао веома ентузијастично” (WOODWARD 1977: 98).⁹

Како што је поменуто, у *Комичном краљичином балету* – који је био наменски прављен за церемонијално венчање војводе од Жоајеза (Duc de Joyeuse) са краљичином сестром Лујзом од Лорене – на крају представе били су позвани сви гледаоци (тј. свадбене званице) да се придруже у *бранлу* и другим дворским плесовима који су се тада уобичајено изводили на слављима. „Балету није био циљ да се само задовољи краљева таштина већ, као и само венчање, требало је да измири зарађене стране и да смири верске побуњенике, хугеноте, који су разарали државу. Кирка је била симбол грађанског рата, док су повратак мира и слоге на крају балета представљали наду у будућност земље. Краљ се лично појављује као онај који треба да оствари ове наде“ (AU 2016: 15).

Очигледно је колико је балетска игра тог доба и даље поседовала шири друштвени, политички, али недвосмислено и ритуални карактер.

⁸ „The steps of the dance being severely limited, de Beaujoyeux showed extraordinary invention in his pattern and production. ‘Arhimedes himself’, said Beaujoyeux, ‘could not have understood geometrical proportions better than the princesses and ladies practised them in this ballet’“ (HASKELL 1951: 18).

⁹ „He termed this six-hour-long spectacle ballet – comique, because he believed that dancing and drama could be incorporated successfully in such a way as to enhance each other and therefore produce a theatrical entity. Many more similar spectacles were arranged, a type of entertainment to which the French Court took very enthusiastically“ (WOODWARD 1977: 98).

Еманципација од ритуала и одвајање у засебну сценску уметност професионалних играча – догодиће се касније. „Друштво дворско и балетски театар били су истовремено и субјект и објект – извођачи и гледаоци у првој фази развитка балетске будуће уметности“ (Магазиновић 1951: 110). Тиме је публика првог балета била не само сведок дешавања, него у завршној плесној сцени и телесно активни учесник истог, што су, такође, одлике ритуалног понашања. Но, не треба занемарити чињеницу да се, понекад, и данас, при извођењу савремених кореодрамских представа, публика позива на сцену и телесно активира укључивањем у позоришну игру. Аутор *Комичног краљичиног балета*, најбољи виолиниста свог доба и кореограф италијанског порекла Балтазар де Божоаје (Baldassarino di Belgioioso, Balthazar de Beaujoyeux, рођен око 1555–1587), сам је представу назвао балетом али и комедијом, а плесове је спровео као део радње у целини, иако му је за игру (за кореографске комбинације) дато простора само онолико колико је износила четвртина целог догађаја. Отуда Балтазар де Божоаје истиче двострукост свог дела, повезаност играчког и драмског следећим речима: „Тако сам оживио балет и учинио да он проговори, док сам комедији дао да пјева и плеше... (...) моја се творевина, будући да је у основи састављена од два елемента, не може означити као балет, а да се тиме не потцени комедија која је јасно видљива из сцена и чинова; нити би се она могла назвати комедијом, а да то не буде на уштрб балета који украшава, оживљује и складним покретима употпуњује красан смисао комедија“ (Сонен 1988: 34).

Балтазар де Божоаје је у Француску стигао са свадбеном свитом Катарине Медичи (Caterina Maria Romula de' Medici, 1519–1589). Тако у Француској почиње развој балета у правцу драмске приче, а реч *комичан* у наслову првог балета означавала је постојање континуиране радње, због чега га означавам термином *кореодраме* у ширем смислу тог појма. По схватањима Маге Магазиновић: „То је била забава чула, чисто карневалског колорита. Обухватала је све што је ренесансна култура успела да ритмизира: воду, ватру, растиње, животиње“ (1951: 110). И овде се јасно уочава да је балетска игра коришћена као саставни део ритуалног чина, тачније свадбеног обреда, а друштвено-историјска игра *бранл* већ сама по себи носи натрунке ритуалне игре. Првенствено је егзистирала визуелна и аудитивна очараност заједништвом игре, поезије и музике, богатством костима и ефектне сценографије, перфекцијом покрета, невероватном елеганцијом, елевацијом и сложеностију геометријских линија које су биле дефинисана путања којом су се кретали извођачи, као и збивањем и узбудљивим заплетом у самој фабули, а потом и прикључивањем присутних у завршни заједнички играчки чин.

Закључак

Плес је одувек егзистирао у значајним човековим догађањима (рођење, свадба, смрт), а при венчањима, политичким уједињењима, разним светковинама, војничким победама и томе слично, поред ритуалне, испуњавао је све више и репрезентативну улогу. Управо игра је, на светковинама, давала чудесну снагу егзалтације ритуалу, пошто се кроз њу, телесним искуством увећавао властити мистични доживљај ритуалног чина. Плес инкорпорира у свом бићу ритуалне елементе, попут основног генетског записа који се преноси са генерације на генерацију, чему сведочимо и данас, у савременим позоришним тенденцијама, кореографским и кореодрامским остварењима. Пажљивим проматрањем увиђам да и сам зачетак балетске уметности није био сасвим лишен и удаљен од ритуалног својства. Заправо, догађала се извесна адаптација ритуала, где се ритуал прилагођава новим друштвеним и историјским околностима, а игра се развија кроз прелаз из ниже у вишу класу, уз подизање народне плесне уметности на други класни ниво и формирање новог облика извођења. Дакако, егзистенција ритуалног присутна је и у француском дворском балету, где се остварује у модификованом облику. Изменом начина и услова живљења кроз време догодила се извесна мимикрија, метаморфоза ритуалног плеса и понашања, транспоновањем народног у дворски плес који постаје „ритмизирано друштвено опхођење“ (Магазиновић 1951: 110), да би се преобликовао у балетска извођења у којима у том периоду и даље учествују присутни гледаоци. Ритуални ехо извесно видимо на примеру *Комичног краљичиног балетa* и његове конотације, који с једне стране носи особеност ентитета дворске позоришне представе којом се, путем забавног садржаја заснованог на делу Хомерове *Одисеје* и велелепних сценских ефеката, исказује државна моћ, а с друге стране у одређеним сегментима пак еманира као ритуални свадбени чин у коме на крају сви присутни узимају обавезни део учешћа. С једне стране може да се закључи да се његова ритуалност огледа како у ритмизирању свих елемената природе, тако и у ангажовању и давању плесног доприноса публике која постаје активна учествовањем у колективном збивању. Такође, *Комични краљичин балет* по одређеним карактеристикама одликује кореодрамски облик извођења. Од времена првог француског балета, са двора Катарине Медичи, па до нашег доба уочљиво је да кореодрамске представе на изванредан начин представљају свевремену позоришну сублимацију ритуалног понашања. *Кореодрама*, иако представља облик драме која се игра, поред тога, јесте и један од трансформисаних облика ритуалне игре човека, увек прилагођене духу времена

и начину живљења, као и потребама људи, а уз све то уочљиво носи потенцијал хармонизације друштва и појединца.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АРИЈЕС, Филип, Жорж Дибби. *Историја приватног живота*. Београд: Clio, 2001.

МАГАЗИНОВИЋ, Мага. *Историја угре*. Београд: Просвета, 1951.

AU, Suzan. *Balet i moderna igra*. Beograd: Clio – Udruženje baletskih umetnika Srbije, 2016.

COHEN, Selma Jeanne. *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: „Cekade“, 1988.

DRAGOVIĆ, Gordan. *Leksikon opera*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2008.

HARVUD, Ronald. *Istorija pozorišta*. Beograd: Clio, 1998.

HASKELL, Arnold. *Ballet*. London: Pelican Books, 1945.

JOVANOVIĆ, Milica. *Balet, od igre do scenske umetnosti*. Beograd: Clio, 1999.

KAJOA, Rože. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit, 1965.

ОБРАДОВИЋ ЛЈУБИЊКОВИЋ, Vera. *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva*. Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova, 2016.

REJNA, Ferdinan. *Rečnik baleta*. Beograd: IRO „Vuk Karadžić“, 1980.

WOODWARD, Ian. *Ballet*. London: Teach Yourself Books, Hodder and Stoughton, 1977.

https://books.google.rs/books?id=_lLoTsT2X5EC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

Vera S. Obradović

DEVELOPMENT AND CHANGES OF DANCE THROUGH TIME

Part I

Summary

In its beginnings, ballet art united elements of ritual, folk, court and (choreo)drama dance, so the phenomenon of the choreodrama can be seen in the first ballet performances. Although the term *choreodrama* dates back to the beginning of the XIX century, it occurred throughout the entire history of dance, and the echo of ritual dance is reflected in the ballet or choreodrama performances. In the first part of this paper is given an analysis of how much the permeation moment is obvious or concealed and how it is identified – on the example of the Ballet Comique de la Reine from 1581, which in the history of dance is regarded as the first full-length evening ballet performed in France. The aim of this part of the paper is to show that the first French ballet recorded in the history of dance was not emancipated from ritual, given that it carried the elements of a ritual, but also a choreodrama dance that implies acting and pantomime. In the second part of the paper, the author reflected on the origins of *white ballet*, and in the center of her consideration she put a new approach to body and corporeality in *white ballet* that was determined by a complex heritage of the past, the social context and the spirit of the time. The author gave possible social reasons for the emergence of *white ballet*, known for its ethereality, disembodiment, with the intent to show how collective unconscious emanates through ballet art.

Keywords: ballet, dance, pantomime, choreodrama, white ballet, ritual.

НАДА САВКОВИЋ

Универзитет УНИОН, Београд, Факултет за правне и пословне студије

Др Лазар Вркаџић, Нови Сад*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПРВЕ ПОСТАВКЕ *РИБАРСКИХ СВАЂА* У СРБИЈИ

САЖЕТАК: Прва инсценација комедије *Рибарске свађе* Карла Голдонија у Србији била је у Југословенском драмском позоришту 1948. у режији Бојана Ступице две недеље после чувене Резолуције Информбироа у деликатном политичком тренутку. Након завршетка позоришне сезоне 1947/48. организована је дискусија о прве три представе Југословенског драмског позоришта у којој о комедији *Рибарске свађе* готово и није било речи. Но, представа у режији Бојана Ступице имала је утицај на развој позоришне уметности код нас. Четири године касније Лајчо Лендваи режира *Рибарске свађе* у Суботици. Трећа по реду поставка у Србији, она из 1953. у Зрењанину, имала је веома лошу критику са идеолошког становишта, односно непримерено тумачење.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Карло Голдони, Бојан Ступица, *Рибарске свађе*, медитерански амбијент, свакодневни живот, идеолошко вредновање.

Комедија Карла Голдонија (Carlo Goldoni, 1707–1793) *Рибарске свађе* (*Le baruffe chiozzotte / Le baruffe chiogiotte*) први пут је представљена на позоришној сцени пре 255 година, крајем јануара 1762. у Театру Сан Лука у Венецији.¹⁰ Играна је седам вечери заредом, а још две представе одигране су пред завршетак чувеног венецијанског карневала. Голдони је у својим *Мемораима* забележио да је његова „роучна komediја“ оставила изванредан утисак, да је постигла „briljantan uspjeh“ и да је њоме те године закључен карневал, као и да је сав успех „ovisio o vjernom i prirodnom slikanju“ (1971: 354–355):

* nadasavk@gmail.com

¹ Голдонијев текст је инспирисао и Ђан Франческа Малипјера (Gian Francesco Malipiero) за истоимену оперу.

Još u mladosti bio sam u Chiozzi [Kjoђa, прим. Н. С.] kao pomoćnik kaznenog kancelista i dolazio sam u dodir s tim brojnim i bučnim stanovništvom ribara, mornara i ženica, koje se sastaju jedino na ulici. Poznao sam njihov način života, njihov poseban govor, njihovu vedrinu i zlobu. Mogao sam ih, dakle, naslikati, a u Veneciji koja je samo osam milja daleko od ovog grada lako su prepoznavali moje osebuјne likove.

Рибарске свађе се сматрају једним од најуспешнијих Голдонијевих дела и припадају циклусу његових остварења са тематиком о венецијанском амбијенту. О вредности овог дела сведочи и Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832), који је комад гледао 10. октобра 1786. у Венецији и то баш у Театру Сан Лука у којем је дело први пут и представљено. Пре тога је, током свог чувеног путовања по Италији, одгледао још неколико представа у венецијанским позориштима чије наслове не помиње, предочио је нпр. да је Кребијонова (Prosper Jolyot de Crebillon) *Електира* била отужна представа. Но, зато није крио одушевљење након представе *Рибарских свађа*. Уочио је сав експресивни потенцијал реалистичке Голдонијеве слике, а указао је на ентузијазам гледалаца који су гледали како је њихова свакодневица, њихов живот, веома природно и истинито представљена на позорници.

Најзад могу рећи да сам видео једну комедију! [...] Лица у комаду су сами поморци, становници Кјође, и њихове жене, сестре и кћери. Уобичајено викање ових људи и у добру и у злу, њихове препирке, њихова жестина, доброћудност, плиткост, промоћурност, духовитост и неусиљени начин понашања, све је то одлично приказано. Комад је сем тога од Голдонија, а како сам ја колико јуче био у оном крају, па су ми још били пред очима и звучали у ушима покрети и гласови помораца и људи из пристаништа, то сам веома уживао у комаду, и мада нисам разумео понеку посебну алузију, ипак сам сасвим лепо могао да пратим целину. [...] Никада још нисам видео радост сличну оној коју је народ показао кад је видео себе и своје тако природно приказане. Смех и клицање од почетка до краја. А морам признати и да су глумци изврсно обављали свој посао. [...] Велику хвалу заслужује писац, који је ни од чега створио најпријатнију забаву. Но то је могуће само кад се човек непосредно обраћа свом сопственом народу који ужива у животу. Комад је заиста написан вичном руком (ГЕТЕ 1962: 149–151).

У комедији Голдони верно слика свакодневни живот рибара из Кјође, без потребе да га идеализује. Лик помоћника у судској писарници Изидора – coadiutore-a – аутобиографског је карактера, и баш је Изидоро тај који успева да разреши „замршено клупко свађа“. Поред реалистичког приступа, колориту комедије доприноси и језик: Голдони је

текст написао на говору Кјође, што је задавало мале потешкоће глумцима, пошто се незнатно разликује од венецијанског наречја. Реч *baruffe* на дијалекту Кјође, Венеције и Тоскане означава конфузију, гужву, цапање мушкараца и жена, који вичу и који се скупа туку (*confusione, una mischia, azzuffamento di uomini o di donne, che gridano, si battono insieme*). Комедија *Рубарске свађе* има три чина, она је типична *commedia corale* (колективна комедија), односно комедија у којој нема главних и споредних ликова, него су сви ликови протагонисти; она представља колективни дух малог приморског места.

Голдони је био тај који је, упркос отпорима, ослободио италијанско драмско позориште од празне реторике, лишио га је од испразности речи; пре његове реформе, посебно у комедијама, речи готово и нису имале право значење. Управо је он указао на неисцрпан семантички потенцијал речи, успостављајући нове односе између позоришта и живота. Јер, оно што је Голдонија пре свега интересовало је враћање дигнитета позоришту, позоришном остварењу као неоспорно значајној области тадашњег друштвеног живота, а не толико реформа самог књижевног жанра. Зато су његово полазиште и свет и позориште, тј. и стварност и сцена. Као што се трудио да речима врати значење, тако је настојао да ликовима да карактере. Настојао је да представи личност, индивидуу са свим њеним особеностима, а не одређени тип. Ипак, има и оних који му замерају да у комедијама није продубио на прави начин људску природу.

У складу с начелима века којем је припадао, и Голдони је сматрао да комедија мора бити школа живота, да „*mora prikazivati ljudske slabosti zato da bi ih ispravila i stoga ne smije izvrnuti žrtvovanju nesretno potomstvo pod izgovorom da time nagrađuje vrlinu*“ (GOLDONI 1971: 234). Сматрао је да мане и врлине појединца попримају различите карактеристике у зависности од њихове друштвене средине, од амбијента. Настојао је да својим делима поучи „*osobe koje ne vole čitati, i to tako da s pozornice čuju misli i opaske koje bi im u kakvoj knjizi bile dosadne*“ (1971: 226). Можда је најбоља дефиниција онога што је Голдони подразумевао под комедијом садржана у изјави Анселма, једног од ликова његове комедије *Il teatro comico* (1750), који је предочио да је „*komedija izmišljena da ispravi mane i učini smešnim loše navike*“ („*La commedia l'è stada inventada per corregger i vizi e metter in ridicolo i cattivi costumi*“; GOLDONI 1969: 25).

У својим делима Голдони је изражавао класну свест, менталитет и етику грађанства, зато се сматра и једним од оснивача грађанског позоришта у Европи. Венеција, његов стваралачки амбијент и инспирација, јесте превасходно и била грађанска средина. Драмски свет који је створио у складу је с природом човека. Голдонијева идеологија се

дефинише као нека врста „народног просветитељства“ заснованог на тежњи ка прогресу друштва и рационалном благодонању, што је касније било блиско и комунистичкој идеологији. Валтер Бини сматра да су основне тачке Голдонијеве реформе комедије његов савршен смисао за приказивање људске реалности, оне која није претходно селекционисана и идеализована, затим искреност његовог интересовања за *природно, истинитио*, његова љубав према животним ситуацијама: његово интензивно истраживање жустрине и спонтаности покрета и ритма стварности. У основи голдонијевске перспективе су карактер и амбијент, упркос различитим тачкама поетског истраживања, као и склоност и сигурност у вођењу дијалога, сажетог и колективног, који захтева интимно познавање људских и грађанских односа и који је супериоран и веома зрео у односу на оне промишљене и извештачене (1968: 642–660).

У Голдонијево време, у XVIII веку, драмска књижевност настоји да укаже на велике проблеме што ће утицати на почетак „*dubokog duhovnog prevrata*“, који се у филозофији креће од „*enciklopedizma i prosvetiteljstva do velikog nemačkog idealizma*“ (D’Амико 1972: 256). Позоришна уметност одражава тај духовни преврат, који се највише огледа у идејама просвећености. Неке особености просвећености попут оптимизма, космополитизма, истинољубивости уочавају се и у Голдонијевом делу.

Комедија *Рибарске свађе* први пут је играна у Србији након Другог светског рата, 10. априла 1948. године, 186 лета након венецијанске премијере, на сцени новооснованог Југословенског драмског позоришта (ЈДП).¹¹ Својом надахнутом, динамичном и инвентивном режијом *Рибарских свађа* Бојан Ступица (1910–1970) је веома допринео поновној промоцији Голдонија на сцени српских позоришних кућа.¹² Но, није било то први пут да Ступица режира ово Голдонијево ремек-дело, а ни последњи. Први пут је поставио *Рибарске свађе* под насловом *Приморске здрахе* у Словенском народном гледалишту у Љубљани 4. јануара 1946, представа је доживела 34 извођења. Последњи, трећи пут их је инсценирао 22. новембра 1956. у Хрватском народном казалишту у Загребу,

¹¹ Бојан Ступица је био на студијском путовању 1946. у Москву и Лењинград, након што се упознао с начином рада совјетских позоришта добио је идеју за оснивање централног југословенског театра; он је 11. новембра 1946. Комитету за уметност и културу у Београду предао Елаборат о Централном театру ФНРЈ, о оснивању позоришта у којем би играли најбољу драмски уметници некадашње Југославије. Након тога је уследило у пролеће 1947. године оснивање Југословенског драмског позоришта у Београду на основу Одлуке владе ФНРЈ. Први управник ЈДП до 30. IX 1948. био је Ели Финци, а потом је од 1949. до 1959. године управник био Велибор Глигорић. Бојан Ступица је постао управник ЈДП тек 1968. године. У првој сезони деловања уметнички руководиоца је био Бојан Ступица, а затим је на тој дужности до 31. X 1953. био Милан Дединац

¹² О рецепцији Голдонија у Србији опширније у раду Наде Савковић „Голдони у Србији“ објављеном у *Зборнику Мајнице српске за сценске уметности и музику*, 51, 29–52.

комад је игран 38 пута. Ступица је веома умешно посезао за баштином комедије дел арте; држећи гледаоце у константној напетости досетљиво је покренуо радњу уклапајући досетке „*bilo da su ove dosjetke (spomenuti lazzi) opće dobro talijanskih scenskih improvizacija, bilo da ih je sâm izmislio ili dotjerao*“ (ХЕРГЕШИЋ 1958: 323–324). Са загребачком представом *Рибарских свађа* учествовао је 1957. уз запажен успех на XVI Венецијанском театарском бијеналу поводом 250 година од Голдонијевог рођења¹³; исте године остварио је успех и на гостовању на Дубровачким летњим играма. На питање колико је било сличности, а колико разлика између ове три поставке *Рибарских свађа* истог редитеља тешко је дати одговор, као и која поставка је била најбоља. Но, чињеница је да се београдска представа задржала најдуже на репертоару и да је имала троструко више извођења. Ступица је постигао славу у Европи управо с представама *Дундо Мароје* и *Рибарске свађе*.

Премијера *Рибарских свађа* у ЈДП уприличена је две недеље након Стаљиновог писма упућеног Комунистичкој партији Југославије,¹⁴ дакле у атмосфери наглашених политичких тензија. Бојан Ступица није био само уметнички руководилац ЈДП него је истовремено деловао и као редитељ, сценограф и архитекта.¹⁵ Режирао је десетак представа од којих се неке сматрају највећим достигнућима оног доба. Владajuће друштвенополитичке снаге су у настојању да створе сопствени систем вредности и у уметности прокламоване нове општеважеће норме које је требало да буду прикладне радном народу. У уметности,

¹³ „Публика и критика су пропратиле изведбу ‘Рибарских свађа’ са суперлативима. Посебно су истицали талијански и остали критичари у најугледнијим свјетским листовима маштовиту режију Бојана Ступице“ (Шошић 1985: 207).

¹⁴ Комунистички Информациони биро, наставак Коминтерне, основан 1947, био је добровољно удружење комунистичких партија. Но, убрзо је дошло до различитих ставова Београда и Москве нарочито у вези са оснивањем Балканске федерације. Стаљин је 27. марта 1948. упутио писмо у којем је омаловажавао рад Комунистичке партије Југославије – КПЈ. Одговор Централног комитета КПЈ уследио је 13. априла. На другом саветовању Информбироа, одржаном у Букурешту од 20. до 28. јуна 1948. Тито је оптужен да је експонент империјалистичких сила и да има задатак да разбије јединство КПЈ. На крају заседања је донета резолуција *О стању у КПЈ*, познатија као *Резолуција Информбироа*. *Резолуција Информбироа* је објављена у Југославији већ у подне преко Радио Прага. Сутрадан је штампан текст *Резолуције* и одговор ЦК КПЈ у којем су негирани закључци Информбироа, а новоизабрани Централни комитет на Петом конгресу КПЈ, одржаном од 21. до 28. јула 1948, Стаљину је изрекао „историјско не“. У Југославији је почео прогон присталица Стаљинове политике, било је много монтираних судских процеса, неистомисленици односно политички осуђеници упућивани су на „преваспитавање“ на Голи оток. Тек након Стаљинове смрти уследило је „отопљавање“ односа између Београда и Москве.

¹⁵ Оснивач ЈДП је до 1955. обављао више различитих задужења, а онда је разочаран отишао у Хрватско народно казалиште у Загребу. Поново ће у два наврата бити ангажован у ЈДП, у периоду од 1. IX 1957. до 31. VIII 1959. и од 29. III 1968. до 22. V 1970. године када је био, коначно, управник.

а то значи и у позоришту, требало је „моћно и дубоко оцртати лик новог човека, човека снажног и напредног покољења које је извојевало слободу своме народу и данас изграђује своју народну републику“ (Мишић 1946: 50). У периоду од 1947. до 1951. године рад позоришта је нарочито био надзиран да би се онемогућило представљање дела која би била у супротности новим прокламованим друштвеним нормама. Надлежно министарство за културу је зато, чак, достављало и оквирне репертоарске листе уз обавезу да се поштују. Репертоар је требало да доприне се формирању одговарајуће друштвене свести, требало је да се бирају таква дела која би се обрађала широким народним слојевима, која би говорила баш о њима, о њиховим свакодневним тешкоћама, о њиховом раду и делима. Велика пажња се поклањала деловању позоришта, поготову што се сматрало да је оно пре рата било монопол буржоазије. У послератном периоду на позоришним сценама су превладали домаћи и руски аутори,¹⁶ тенденција је била да се избегавају лаки, забавни и безидејни комади. У таквој клими је само личност од великог професионалног ауторитета и храбрости попут Бојана Ступице могла уврстити у репертоар неку Голдонијеву комедију.

Голдони је имао приметан значај за српско позориште у послератним годинама; захваљујући његовим остварењима, уведен је један нови простор: медитерански амбијент са својом особеном колоритном атмосфером а промовисан је и грађански сензибилитет. Театролог Јован Ћирилов се сећао да су *Рибарске свађе* у режији Бојана Ступице у ЈДП представиле особену медитеранску разузданост тако туђу и страну пуритизму раног југокомунизма. Мирослав Беловић, кога су очарале животна разиграност и маштовитост ове представе, истакао је да је Ступица „необично и савремено баратао физичким радњама. Помоћу њих он није само разигравао и ослобађао глумце него је и игра са предметима постала неодрживи део комедијских прилагођења. Импровизације у тој комедији имале су драж коју није могла да надигра готова представа. То је као и у сликарству, непоновљива свежина скице“ (1985: 165).

Голдонијев текст је превео чувени Иво Тијардовић (1895–1976), композитор и либретиста, и то на дијалекат далматинских рибара, односно на чакавштину средње Далмације, што је посебно допринело допадљивости комедије и локално-географској обојености; он је вешто пренео медитерански штимунг „са једне на другу обалу Јадранског мора“, односно „делокализовао“ је текст, што је било оправдано с обзиром

¹⁶ Оцењујући репертоар позоришта у Србији 1947/48, Бошко Бабовић наводи да су од септембра до краја децембра одиграна двадесет четири комада домаћих писаца, шеснаест дела руских и совјетских драма и осам дела из осталих књижевности (Бошко Бабовић, „Овогодишњи репертоар наших позоришта“, у: *Позоришће*, Београд 1948, март, 53).

на сличност менталитета. И његов превод, и маестрална режија Бојана Ступице, и успеле глумачке интерпретације допринели су поимању универзалности италијанског писца, као и његове свевремености. Преводи Голдонијевих позоришних комада на приморски дијалекат Далмације утицали су на истински успех његових дела; тако је било и са послератном Тијардовићевом верзијом *Рибарских свађа*.

Првој представи Голдонијевих *Рибарских свађа* (10. април) у Југословенском драмском позоришту непосредно су претходила још два премијерна извођења: *Краљ Бетијанове* Ивана Цанкара (3. априла 1948) и *Ујка Вања* Чехова (6. април); сва три комада режирао је Бојан Ступица. По завршетку сезоне, почетком јула 1948, уследила је критика о његовом „формализаму“: у просторијама листа *Борба* организована је јавна дискусија – „незграпна агитпроповска интервенција“ – у којој су критичари-марксисте, књижевници и политичари оцењивали сва три остварења. У дискусији, која је уприличена с намером да се укаже на недостатке како би се одредиле смернице будућег деловања нове позоришне куће, између осталих, учествовали су: Стефан Митровић, Јован Поповић, Милан Богдановић, Велибор Глигорић, Скендер Куленовић, Радован Зоговић, Ели Финци и Вељко Влаховић.¹⁷ Митровић је у свом уводном излагању усмерио ток дискусије, указао је на неопходност борбе за „realističku liniju pozorišne umetnosti, za novo shvatanje pozorišta, za njegovu novu ideološku ulogu“; поред стварања тзв. новог реализма, с друге стране, неопходно је било и да се у раду режисера уочи „jasna ideološka orijentacija“ („Diskusija...“ 1948: 2).

Учесници су се у својим дискусијама углавном усредсредили на тумачења у вези с представама *Краљ Бетијанове* и *Ујка Вања*; а о *Рибарским свађама* изречене су само две-три реченице. Но, и то упадљиво ћутање о *Рибарским свађама*, такође, има своје значење: ова представа не заслужује ни да се помене, јер је пука забава, управо оно што ново позориште не би требало да негује. Том приликом Ели Финци је указао на питање стила режија Бојана Ступице, који у свом стварању „s jedne strane pokazuje naklonost ka drastičnoj naturalističkoj pojedinosti, što se najviše odrazilo u Ribarskim svađama, on s druge ide u preteranu stilizaciju, tako da se mnogi teatarski efekti, inače vrlo invenciozno nađeni, odvoje od ubedljivosti od istinitosti“ („Diskusija...“ 1948: 4).¹⁸ Радован Зоговић је критикујући јаку формалистичку црту у репертоару ЈДП напоменуо да:

¹⁷ Редослед навођења имена учесника преузет је из *Књижевних новина* од 13. јула 1948. године у којима су објављене стенографске белешке ове расправе. Но, имена свих учесника нису била наведена.

¹⁸ У Финцијевој књизи је написано да Бојан Ступица: „показује изразиту склоност ка сочној и драстичној натуралистичкој појединости, што се највише одразило у *Рибарским свађама*; он исто толико прибегава наглашеној стилизацији, тако да се многи театарски

Umjetničko rukovodstvo pozorišta forsira komade koji su, mahom, značajni po tome što se u njima „režiser i glumci mogu pokazati“ i koji se iz istog razloga „igraju na svim svjetskim pozornicama“. U ovogodišnjoj sezoni pozorište je spremilo četiri premijere i dvije od njih („Ribarske svađe“ i „Škola ogovaranja“) birane su u prvom redu, po ovom kriterijumu. A taj šablon, taj formalizam treba razbiti i onemogućiti („Diskusija...“ 1948: 3).

Дискутанти су се фокусирали на идеолошки приступ Бојана Ступице у тумачењу поменутих драмских остварења и на карактеризацију ликова у њима. Њихово вредновање редитељског рада Бојана Ступице било је, дакако, догматско, те не чуди да су указали на идејно застрањивање, на непримерено тумачење. По њиховом мишљењу, он је прекорачио границе у сценском представљању друштва, времена и учесника збивања. Уметнички утемељено тумачење Бојана Ступице поменутих књижевних дела, његова тежња да представи живот у свој његовој многострукости, као и да психолошки изнијансира ликове, да постигне неке нове вредности остварајући концепт његовог новог позоришта, оцењене су несврсисходним, претераним па чак и друштвено неодговарајућим. Нарочито негативно вредновали су његову режију *Ујка Вања*. Неки од учесника су и касније били у прилици да Ступици „држе“ лекције о позоришту и уметности.¹⁹ Данас се ова дискусија може тумачити као једна у низу заблуда времена у којем је идеологија била важнија од естетике, али и као последица политичких тензија због *Резолуције Информбироа*.

Милан Дединац је у свом приказу представа Бојана Ступице чак половину текста посветио усуду ратовања, осврнуо се и на богату позоришну традицију наше земље, а тек при крају представио и Ступичине режије и нагласио да би позориште требало да „одигра велику улогу идејног и уметничког васпитача публике“ (1948¹: 323). Ипак, Дединац предочава и позитивне аспекте режије Бојана Ступице, која је донела „на све стране духовите ситуације и обиље сценских чаролија...“ (1948²: 535); он примећује да је Ступица морао да се размахне, да блесне комичним ситуацијама и динамичним мизансценом, да је успео да дражи публику на смех.

Публика је радо годинама гледала остварења Бојана Ступице, представа *Рибарске свађе* извођена је 105 пута, четири сезоне, до 10. априла

ефекти, иначе инвентивно пронађени, одвајају стилем од целине и губе боју уверљивости и истинитости“ (1955: 263).

¹⁹ На пример, Бојан Ступица је имао непријатности у сезони 1969/70. у вези с представом *Кад су цвешале њивке* Драгослава Михаиловића, у режији Боре Драшковића, о теми у вези са информбировском кризом. Поново су вођене дискусије, а представа је након пет извођења морала да буде скинута са репертоара иако је Бојан Ступица као управник био на страни уметника и представе.

1952, и убраја се у најзначајније режије Бојана Ступице, који је био натпросечно плодотворан редитељ.²⁰ Млади Мирослав Беловић, касније помоћник Бојана Ступице, редитељ, који је присуствовао пробама *Рибарских свађа*, сматра да је Ступица био фанатик сценске радње и конфликта, да је ослободио глумце, да је представа обиловала дражесним импровизацијама и да је својом смелом режијом допринео рађању нечега новог у нашем позоришту, нечега што није дословно пресликавање живота, „што одише поезијом театра, што поштује условност сцене, што трага за истином кроз жанр и стил и замамне ликове“ (1985: 165).

Тумачење Голдонијеве комедије Бојана Ступице оставило је трага и на друге позоришне ствараоце. Лајчо Лендваи (1909–2006) је режирао *Рибарске свађе* у Хрватском народном казалишту у Суботици, основаном 1945, чији је он био покретач, први управник и дугогодишњи редитељ. Прва представа је била 21. фебруара 1952, месец и по дана пре последње представе на сцени ЈДП. Миливој Поповић Мавид је замерио редитељу Лендваију да је начинио плагијат Ступичине поставке *Рибарских свађа*, односно да је „режију Бојана Ступице прекопирао до најситнијих детаља“. Но, приметио је да је игра суботичких глумаца била „углавном уједначена и на врло лепој висини“ (Поповић 1952: 3). Суботичко позориште је неговало сценски реализам и метод Станиславског, а *Рибарске свађе* су биле једна од представа које су обележиле почетке његовог рада. Лендваи је био један од редитеља који су у суботички театар унели дух београдске школе Бојана Ступице; то не изненађује јер је током студирања режије у Београду био ангажован и као помоћник режије Ступици. Њему је вероватно било тешко да начини отклон у односу на успелу и упечатљиву режију Бојана Ступице. Након ове поставке *Рибарских свађа* није било полемика и расправа. Лајчо Лендваи се, такође, вратио овом Голдонијевом делу, он је *Рибарске свађе* режирао и 1957. године, овај пут у Народном позоришту у Сомбору.

Но, неразумевање у вези са поимањем Голдонијевог дела и његових *Рибарских свађа* десиће се још једном, годину дана након суботичке поставке: у Зрењанину Голдони није схваћен на прави начин. Поводом премијере *Рибарских свађа* 22. октобра 1953. године у Народном позоришту „Тоша Јовановић“ у критици о овој представи Гаврило Вушовић је минимизовао значај Голдонија као писца, а његов комад је оценио као лакрдију. Вушовић је имао утисак да је у Голдонијевој комедији реч о „сувише удешеној игри која је сама себи циљ“, а он се залаже за „позориште које ће извршити одређену друштвену улогу“ (1953: 4). Он се питао како је могуће да се са сцене чује наша песма о планини

²⁰ У току каријере, за четрдесет година рада, режирао је 130 представа, од тога 14 у иностранству.

Врбнику и зашто нема ни трага о рибарима који зарађују хлеб у зноју свога лица. Редитељ представе Петар Говедаровић је свој одговор конципирао у тексту с десет тачака, с правом је закључио да је читав напис „старомодан и ништа не доприноси развоју позоришне уметности у нашем граду“, односно Зрењанину (1953: 4). Говедаровић је нагласио:

Голдони треба да буде на репертоару јер заслужује то самим тим што је дао велики допринос развоју позоришне уметности у свету. И не може се за љубав шаблонизирања идејности ставити на ‘индекс’ као лакрдија која је сама себи циљ. Да ли има нешто племенитије од смеха? Па ако је и идеја неке представе да пружа три сата непрекидног људског и пуног смеха, да се партер диже на ноге у бури смеха, онда је представа постигла свој основни циљ. И то је идејност своје врсте коју ми данас не одбацујемо, тим пре што је боље смејати се Голдонијевски него петпарачки.

Последњу реч, ипак, имао је Вушовић, али је његов осврт на Говедаровићев одговор био неаргументован.

Друге поставке Голдонијевих *Рибарских свађа* игране потом нису биле повод, на сву срећу, ни за какве идеолошке расправе. Може се претпоставити да је у случају представе Југословенског драмског позоришта личност Бојана Ступице била та која је иритирала партијске душебрижнике, а у Зрењанину недовољно познавање Голдонијевог опуса, а у вези с тим и изневерена идеолошка очекивања. Да се уочити да су критике директно проистекле и биле условљене идеолошким притисцима на позоришне уметничке ствараоце. Неоспорна је и данас, као и у тим послератним годинама, уметничка вредност Голдонијевих дела: он се сматра једним од најверљивијих и најзначајнијих комедиографа света а његова најзначајнија дела и данас се играју на позоришним сценама у многим земљама. *Рибарске свађе* у Србији на сценама професионалних позоришта имале су једанаест инсценација, последња, једанаеста била је крајем марта ове 2017. године у Народном позоришту у Пироту. Готово све поставке публика је прихватила с одобравањем и с наклоношћу, о чему сведоче и вишегодишња трајања на сценама неких наших позоришних кућа.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАБОВИЋ, Бошко. „Овогодишњи репертоар наших позоришта.“ *Позоришта* 3 (1948): 53.
БАТУШИЋ, Славко. „Карло Голдони на југословенским позорницама.“ У: *Зборник прилога историји југословенских позоришта 1861–1961*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961, 243–247.
БЕЛОВОЋ, Мирослав. „Маг режије.“ У: *Зборник Бојан Ступица*. Ур. Ксенија Шукуљевић. Београд: Позоришни музеј Србије, 1985, 164–168.

- Волк, Петар. *Писци националног театра*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995.
- Вушовић, Гаврило. „Рибарске свађе.“ *Зрењанин* 54 (1953): 4.
- ГЕТЕ, Јохан Волфганг фон. *Путовање по Италији*. Београд: Просвета, 1962.
- ГОВЕДАРОВИЋ, Петар. „Поводом критике Рибарских свађа.“ *Зрењанин* 55 (1953): 4.
- ДЕДИНАЦ, Милан. „Поводом отварања Југословенског драмског позоришта.“ *Књижевност* 6–7 (1948): 317–324.
- ДЕДИНАЦ, Милан. „Три режије Бојана Ступице.“ *Књижевност* 7–8 (1948): 526–535.
- МИШИЋ, Зоран. „Теме које очекују наше младе писце.“ *Младоси* 4–5 (1946): 44–50.
- МИСАИЛОВИЋ, Миленко. *Бојан Ступица: великан театра*. Београд: Народно позориште – Музеј Позоришне уметности Србије – Позоришни музеј Војводине, КИЗ „Алтера“, 2008.
- ПОПОВИЋ МАВИД, Миливој. „Голдонијеве ‘Рибарске свађе’ у Суботици.“ *Наша сцена* 39–40 (1952): 3.
- СТАНОЈЕВИЋ, Предраг. „Српски преводи Голдонијевих комедија у XVIII и XIX веку.“ *Театрон* 87 (1994): 31–34.
- Т. А. „Поводом фестивала војвођанских народних позоришта.“ *Слободна Војводина* 1157 (1948): 2.
- ФИНЦИ, Ели. *Вице и мање од живота I*. Београд: Просвета, 1955.
- BINI, Walter. „La misura umana e la posizione storica del Goldoni.“ U: *Storia della Letteratura Italiana, Il Settecento*, VI. Milano: Garzanti, 1968, 642–660;
(http://www.classicitaliani.it/goldoni/critica/binni_goldoni.htm).
- D’AMIKO, Silvio. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972.
- „Diskusija povodom tri pretstave Jugoslovenskog dramskog pozorišta“: stenogram. *Književne novine* 23 (1948): 2–4.
- FERONI, Đulio. *Istoria italijanske književnosti*. Podgorica – Beograd: CID – JP Službeni list Srbije i Crne Gore, 2005.
- GOLDONI, Carlo. *Il teatro comico*. Milano: Einaudi, 1969.
http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_7/t172.pdf
- GOLDONI, Karlo. *Memoari*. Zagreb: Zora, 1971.
- OLSEN, Michel. „Goldoni tra modernismo e tradizione.“ U: *Atti del VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi*. Ur. Svend Bach, Leonardo Cecchini, Alexandra Kratschmer. Aarhus: Nordisk Institut, Aarhus Universitet, 2009, 1–61.
(www.akira.ruc.dk/~Michel/Publications/goldoni-italianistkontres.pdf).
- ZARDO, Antonio. *Teatro Veneziano del settecento*. Bologna: N. Zanichelli, 1925.

Nada Savković

THE FIRST PERFORMANCES OF *LE BARUFFE CHIOZZOTTE* IN SERBIA

Summary

Bojan Stupica directed Goldoni’s *Le baruffe chiozzotte* on 10th April 1948 in the Jugoslovensko dramsko pozorište (Yugoslav Drama Theatre), two weeks after Stalin had sent the letter addressed to the Communist Party of Yugoslavia. This comedy of atmosphere presented a “particular Mediterranean licentiousness so extraneous and strange to the puritanism of early Yugoslav communism”. In early July 1948, the review of the “formalism” of Bojan Stupica followed: “the clumsy agitprop intervention”, in which critics-Marxists, writers and politicians evaluated three of his accomplishments, noting lack of a clear

ideological orientation. The second staging, which is irresistibly reminiscent of Bojan Stupica's play was in 1952 in Hrvatsko narodno kazalište (Croatian National Theatre) in Subotica, directed by Lajčo Lendvai. The third staging of *Le baruffe chiozzotte* was in 1953 in Zrenjanin National Theatre "Toša Jovanović" directed by Petar Govedarica. The review minimized the importance of Goldoni as a writer, and his piece was evaluated as a farce. It is noted that the criticism arose and was caused by ideological pressure on theatrical artistic creativity. *Le baruffe chiozzotte* in Serbia were played eleven times with great success, they attracting and entertaining with the audiences appealing Mediterranean ambience and atmosphere, as well as with love and existential topics that are always current.

Keywords: Carlo Goldoni, Bojan Stupica, *Le baruffe chiozzotte*, Mediterranean ambience, ordinary life, ideological validation.

ИЛУЗИЈА ПОЧЕТКА ЈЕ ПОЧЕТАК ИЛУЗИЈЕ КРАЈА

Драган Клаић, *Почетци изнова*, Београд: ARS CLIO, Београд,
Универзитет уметности Београд и Факултет драмских уметности Цетиње

Издавачка кућа CLIO из Београда је објавила током 2016. три веома интригантне књиге едиције ARS CLIO у домену позоришта коју уређује Небојша Брадић. Иван Меденица се бави проблемом иницијације из младости у одрасло доба на примеру шест драма у *Трагедији иницијације*, Сузан Ау у књизи *Балет и модерна ига* (превод са енглеског Катарине Стојков Слијепчевић) истражује генезу и развој ове две врсте плеса, док је истакнути театролог Драган Клаић представљен својом књигом *Почетци изнова* коју су са енглеског језика превели Бојана Јанковић, Даница Илић и Слободан Обрадовић. Иако свака од ових књига заслужује посебан осврт, одлучио сам да представим у овом тексту књигу *Почетци изнова* Драгана Клаића.

Драган Клаић је један од театролога чије се усмено и писмено излагање скоро не разликују. То значи да ће се потенцијални читалац књиге *Почетци изнова* наћи пред застрашујуће заводљивим обиљем информација, концизних увида и антиципација некога ко је имао енциклопедијско знање. У времену када се све поједностављује, улепшава и релативизује Клаић професорски мудро, акрибично и без доцирања проблематизује изјаву позоришника да је само у позоришту могуће почети изнова. Наравно, ова изјава је само илузија, јер илузија почетка је почетак илузије краја.

Говорећи о репертоарским и комерцијалним позориштима, трупама и фестивалима, Клаић наизглед без сентименталности описује оно што је већ раније најављивао у својим (не)прочитаним књигама а што тек чека наше позориште. Његова антиципирана будућност није без наде, али само под условом да позоришне управе институционалних позоришта у Србији престану да се руководе инерцијом и неинвентивним

копирањем репертоара страних узора. Позоришта морају да отворе своја врата и за едукативне програме које ће водити њихови чланови, чиме ће бити чвршће повезани са публиком и заједницом у којој делују. У супротном, освануће дан када ће институционална позоришта остати не само без умањених средстава за продукцију него и без зграда у којима ће се само повремено играти позоришне представе или ће њихова намена бити промењена.

Књига *Почетци изнова* се састоји од 9 поглавља. Клаић настанак институционалног позоришта повезује са идеологијом национализма која је национално позориште користила као припрему за стварање националних држава, као што је то било код Пољака, Чеха, Срба, Хрвата и Мађара у XIX веку. Други модел институционалних позоришта Клаић повезује са малим независним позориштима која су покретали крајем XIX и почетком XX века глумци аматери, критичари и редитељи у покушају. И један и други модел временом теже стабилном буџетском финансирању које са собом повлачи и идеолошку контролу. У случају независних трупа као што су Театр ди солеј (Théâtre du Soleil) у Паризу или Один театрет у Холстебру у Данској вишедеценијски рад под руководством једног харизматичног редитеља неминовно намеће питање како наставити и развијати се даље. Ако се позориште не мења и не напредује, оно постаје нека врста живог музеја, о чему су сведочиле представе К. С. Станиславског (Константин Сергеевич Станиславский) извођене много година после његове смрти или представе чије је актере или естетику прегазило време.

Клаић указује на чињеницу да институционално и комерцијално позориште морају да функционишу одвојено, мада су преплитања све чешћа. То значи да су харизматични глумци институционалних позоришта више него пожељни у комерцијалним позориштима као и редитељи чије се искуство обилато користи. На другој страни репертоар комерцијалних позоришта са акцентом на хитове са Бродвеја (Broadway) или Вест енда (West End) као и стратегије за пласман представа се преносе у институционално позориште. Оваква стратегија привремено привлачи публику, али се онда ствара дилема код даваоца средстава зашто се финансира нешто што само себе може да издржава. При томе се заборавља да су цене карата у комерцијалним позориштима у свету вишекратно скупље, да је стандард становништва много виши, да представе морају да одговарају критеријумима брзе зараде и да извођења личе као јаје јајету било где да се игра одређени хит наслов. Сем тога, чак и у условима када позориште зарађује део својих средстава, тај постотак није виши од 50%, како је у Енглеској.

Клаић се бави и фестивалима проблематизујући устаљени став да су фестивали економски исплативи са изузетком оних највећих, какав

је рецимо фестивал у Авињону. Оснивање нових фестивала се не промишља у односу на потребе локалне средине, њених специфичности и одрживости, већ се имитира програм неког другог фестивала. Тако се фестивали амбијенталног театра изводе без поштовања условности места играња, као представе у амбијенту који је само прелазна фаза ка игрању на сцени.

Клаић указује и на плесне трупе које негују само једну врсту модерног плеса не узимајући у обзир оне врсте модерних или чак традиционалних игара које више привлаче публику. Аутор књиге који је по основном образовању драматург увиђа амбиваленцију која постоји између способности и креативности кореографа и могућности да изрази оно што је замислио. Заправо, пред нашим кореографима који су углавном бивши играчи налази се изазов да у ходу савладају искуственом методом како се ствара драматургија занимљиве представе.

Клаић се у својој књизи бави и позоришном публиком која је све старија и све уморнија и младом публиком која је склонија разним активностима на компјутеру или на мобилном телефону. Такође, европска позоришта која не узимају у обзир проблем миграције налазе се у ситуацији да дају на својим сценама привид умивене стварности. Није више довољно залагати се само за мултикултурализам већ је неминовно да дође до прожимања две или више култура. Такву тенденцију је представио Иван Меденица у делу своје селекције за овогодишњи БИТЕФ.

Надам се да ће ова вредна књига имати више издања, због чега препоручујем увођење именског регистра који је неопходан за сваку захтевну театролошку књигу. Напомињем да књиге *Трагедија иницијације* Ивана Меденице и *Балет и модерна ига* Сузан Ау такве регистре имају.

Милан А. Мађарев
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача Кикинда
mmadjarev@gmail.com

SUSAN LEIGH FOSTER,
*CHOREOGRAPHING EMPATHY:
 KINESTHESIA IN PERFORMANCE,*
 London and New York: Routledge, 2011.*

Многи теоретичари и истраживачи плеса слажу се у становишту да је у разумевању плесног извођења кључан лични доживљај. Почевши од генералних теоретских преокупација идентификацијом чулних потенцијала плесних покрета и начинима конструисања знања на основу искуствених сензација плесања које су окупирале пажњу многих истраживача последњих неколико деценија, рецентна пажња теоретичара усмерена је на покушаје успостављања универзалнијих закључака о плесу и природи односа између извођача и њихових гледалаца који се успостављају у току плесног процеса.¹ Како се осећамо док посматрамо плес? Да ли можемо да доживимо исте чулне сензације као и извођачи у чијем плесу уживамо посматрајући их? Зашто нам се поједини плесни жанрови, појединачни плесови или кореографски приступи допадају, а због чега према неким осећамо одбојност? Зашто понекад непосредно чулно резонирамо са плесом који гледамо поцупкујући ногама или по-

* Пројекат *Музичка и изградња традиција мултимедијске и мултикултуралне Србије* (рег. бр. 177024) Катедре за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије у оквиру циклуса истраживања од 2011. до 2016. године.

¹ На пример: Sklar, Deidre. "Reprise: On dance ethnography", *Dance research journal*, 32/1, 2000: 70–77; Farnell, Brenda and Charles R. Varela. "The Second somatic revolution", *Journal for the theory of social behavior*, 38/3, 2008: 215–240; Bakka, Egil and Karoblis, Gediminas. "Writing a dance: Epistemology for dance research", *Yearbook for traditional music*, 42, 2010: 167–193; Grau, Andree. "Dancing bodies, spaces/places and the senses: A cross-cultural investigation", *Journal of dance & somatic practices*, 3/1 and 2, 2011: 5–23; Farnell, Brenda. "Theorizing 'the body' in visual culture", *Visions of Culture: A history of visual anthropology*, Marcus Banks and Jay Ruby (eds.). Chicago: University of Chicago press, 2011: 1–60; Кошничар, Софија и Ксенија Карапавловић. „Плесна еротика и сценске уметности у светлу семиотике културе – I део“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, број 52, Нови Сад: Матица српска, 2015: 71–85; Кошничар, Софија и Ксенија Карапавловић. „Плесна еротика и сценске уметности у светлу семиотике културе – II део“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, број 53, Нови Сад: Матица српска, 2015: 93–108.

крећући руке или торзо у ритму покрета који се одвија пред нама, а према неким другим извођењима остајемо индиферентни и незаинтересовани? С друге стране, да ли се ипак могу идентификовати универзални аспекти чулног доживљаја плеса или су они неизбежно културално и историјски предиспонирани?

Последња књига кореографа и плесног истраживача, професора на Калифорнијском универзитету у Лос Анђелесу Сузан Ли Фостер (Susan Leigh Foster) под називом *Кореографисање емпатије. Кинестезија у извођењу* (*Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*), нуди одређене одговоре на сва ова питања, вешто, убедљиво и аргументовано проводећи читаоца кроз историју плесне уметности западне цивилизације од позне ренесансе до данас. Промисљеном методолошком платформом, поступним и аргументованим умрежавањем аналитичких опсервација, задивљујућом ерудицијом у познавању и пажљивом умрежавању теоретских достигнућа из многих научних дисциплина укључујући историју и неуробиологију, књига Сузан Фостер у најбољем смислу репрезентује врхунско академско достигнуће у области студија плеса (dance studies), у оквиру којих су веома давно, може се рећи још пре педесетак година, превазиђена позитивистичка, аисторијска тумачења еволуције плесног тела и плеса, још увек непојмљиво жилава у научном мишљењу многих европских, а нарочито источно-европских истраживача.

Постепено развијајући основну идеју књиге да су однос према људским телима, као и њихова репрезентација и перцепција конструктивни део друштвено-историјских процеса и да се мењају упоредо са менама ширег друштвеног и социјалног контекста, а латентно покушавајући да објасни сложене и наизглед научно необјашњиве везе између плесача и њихових гледалаца, Фостерова прибегава генеалогској анализи три повезана појма: „кореографија“, „кинестезија“ и „емпатија“. Сваком од ових појмова је посвећено једно од поглавља књиге, а она су разматрана у широком историографском мапирању њиховог настанка и динамичког преуобличавања њиховог значења од XVII века до данас. Перцепција сваке кореографије је заснована на кинестезији, сензорном систему захваљујући којем перципирамо покрете и који омогућава емпатичку повезаност између тела, тврди Фостерова. Кореографисање емпатије се, последично, односи на схватање и обликовање одређене „физикалности“ чије кинестетичко искуство утиче на нашу перцепцију и узајамну емотивну повезаност. Плес је, аргументовано нас убеђује Сузан Фостер, круцијалан у разумевању историјских промена у односу према људском телу и његовом уодношавању са другим телима и окружујућим простором. Базичан аргумент за прихватање ове тврдње лежи у чињеници да је тело неодвојиво од идентитета. Оно је носилац

и непосредни визуелни репрезент свих индивидуалних и колективних идентитета, а самим тим од суштинске важности за идентификацију сопства и другости. Због тога се плес, као репрезентативни и јединствени медијум креативног изражавања људским телом у јавном простору, а кроз аналитичку теоретизацију историјских мена у поимању кореографије, кинестезије и емпатије коју примењује Сузан Фостер, намеће као кључ за ишчитавање промена у конструисању и испољавању људскости у датом историјском моменту.

Прво поглавље књиге је, дакле, посвећено појму кореографије. Мада се у савременом вокабулару многих језика реч кореографија може односити на структурисање покрета у веома различитим ситуацијама, овај појам је, на основи грчких речи *choreia*, која је означавала синтезу плеса, ритма и певања, и *graphos*, што је значило писати, 1700. године осмислио француски плесач Раул Феје (Raoul Feuillet) да именује плесно писмо. Због своје применљивости, Фејеево плесно писмо под називом кореографија је, наредних више од сто педесет година, коришћено у многим западноевропским земљама укључујући Британију. Кореографија је у односу на дотадашња плесна писма била револуционарна, јер је подразумевала употребу оригиналних симбола осмишљених по узору на грчки алфавет. Они су, независно од нотног система у којем је бележена мелодијско-ритмичка линија, означавали структурално диферентне групе плесних покрета. Наизглед једноставан, поступак раздвајања покрета од пратеће музичке компоненте је суштински омогућио бележење њихових неисцрпно променљивих, варијантних испољавања, а самим тим је отворио простор за могуће аналитичко опсервирање и записивање било које врсте плеса. Осамостаљени од записа музичке компоненте, симболи плесних покрета Раула Фејеа су били организовани према просторној компоненти, односно према исцртаним линијама којима су визуелно подражаване путање кретања плесача у циљу приказивања плесног тока из перспективе његове просторно-геометријске реализације. Плесни учитељи (*dancing masters* или *ballet masters*) који су познавали и користили кореографију, дакле, може се рећи, дејствовали су као професионални „кореографи“, унифицирајући плесне традиције свих западноевропских земаља. Варијантна извођења појединачних плесова, записана и преношена кореографијом, по први пут у историји постајала су ауторизована, што је истовремено имало многоструке импликације у развоју плесне уметности. Већ у току XIX века, реч кореографија је и у енглеском и у француском језику почела да означава уметност плесања, учење и, понајвише, стварање плеса.

У широким и аргументованим аналитичким потезима, Фостерова даље убеђује читаоца да је концептуализација плеса кроз апстрактне

геометријске облике непосредно кореспондирала са општим поимањем људске корпореалности у аристократским и, касније, буржоаским социјалним круговима западноевропског друштва XVIII и XIX века: појам сопства се репрезентативно усмеравао и реализовао у односу према „спољашњем“ и кроз њега. Ове идеје телесности су надаље кореспондирале и са ширим друштвеним процесима овог историјског периода: са територијалним експанзијама на релацијама рурално-урбаних миграција, успостављања колонијалних доминација, успостављања система географског и топографског (у то време називаног корографским) мапирања простора у циљу упознавања и експлоатације неистражених и удаљених локација и урбанистичког уређења новонасталих метропола у којима су се модели градског живота преобликовали омогућавајући несметано и експанзивно функционисање индустријског привређивања.

У првим деценијама XX века, значење појма кореографије је, упоредо са развојем плесне уметности, појавом и множењем експерименталних форми и ауторизованих индивидуалних приступа, почело да бива усмеравао на процес креирања плесних покрета, а појам кореографа специфицирао је уметнички профил индивидуалног ствараоца. Ово значење се до данас може сматрати основном, преовлађујућом семантичком окосницом појма. Мада се након Другог светског рата појам кореографисања логично везао и за сценску продукцију традиционалних плесова, већ након 1960-их са појавом изразитог експериментисања са темпоралним, просторним и корпореалним аспектима плесног тока који су обележили уметничке каријере великих стваралаца попут Мерса Канингама (Merce Cunningham), ова реч се презначава у правцу генеративног означавања интермедијалних, синкретичких модалитета нове перформативне уметности. У исто време кореограф постаје не стваралац, или макар, не само стваралац, него пре, онај који уређује кореографску целину, а истовремено обезбеђује тржишни опстанак нове уметничке продукције као комодификованог маркера различитости на свим нивоима: расном, старосном, културалном, социјалном, телесном, родном, националном, етничком. Семантичко презначавање термина кореспондира са ширењем могућности плесне уметности, а посредно, као и у претходним историјским периодима, са концептом тела више не само „западног“, него глобализованог друштва.

Појам кореографије је, дакле, како то постепено и аргументовано излаже Сузан Фостер у првом поглављу књиге, од свог настанка непрестано презначаван: од именовања првог заједничког западноевропског плесног писма у XVIII и XIX веку, преко генералног означавања уметности стварања плесног дела кроз XX век, па све до веома разноврсних и широких употреба овог термина почетком последњег столећа које

превазилазе медијум плесог израза и преливају се ка веома разноврсним испољавањима перформативног покретања тела у окружујућем простору.

Друго поглавље књиге је посвећено кинестезији. Појам кинестезије је 1880. године осмислио енглески неуропсихолог Хенри Чарлтон Бастијан (Henry Charlton Bastian) да именује интеракцију свих процеса у оквиру људске перцепције у оквиру којих се организује целовито мноштво чулних надражаја. Амерички психолог Џејмс Гибсон (James J. Gibson) је средином XX века појам кинестезије признао у генеративан концепт којим се именује перцептиван систем који синтетише информације о мишићној активности, узајамном позиционирању тела, њиховој оријентацији у простору и у односу на гравитацију. Интеракција чулних искустава се, дакле, може означити као кинестетичко искуство. Културално и историјски различита схватања тела и телесности производе диферентне врсте генеративних кинестетичких информација, убеђена је Фостерова. Постепено развијајући ову идеју, ауторка нас поново дијахронијски проводи кроз промене односа према плесном телу, његовој перцепцији у односу на друга тела и окружујући простор у западноевропској цивилизацији али ослањајући се на различите историјске и психолошке изворе у односу на оне коришћене у претходном поглављу. Преовлађујуће кинестетичко искуство о људском телу се, дакле, у западноевропском друштву од XVIII века непрестано признавало: од „галског“ модела снажног мушког аристократског корпуса, преко усправних уздржаних тела центлмена који контролишу простор у складу са колонијалном моћи коју репрезентују, преко мишићавих тела првих обнажених спортиста чија појава, нарочито у групним слетским испољавањима, кореспондира са идејом патриотске оданости новонасталим националним пројектима уз бојажљиво, али неумитно придруживање женских пандана, све до мноштва телесних облика и испољавања, која пркосе гравитацији, непрестано испитујући и проширујући палету својих могућности, у последњим деценијама нарочито у односу на окружујућу реалност преобличену технолошким достигнућима као што су телевизија, појава аудио/видео снимања, мобилна телефонија, интернет.

Као и термин кинестезија, појам емпатије се појавио у другој половини XIX века. Заменио је квалитативно одређујући и општи појам симпатије, чије значење није обухватало чулно, већ емотивно искуство. Осмислио га је немачки естетичар Роберт Вишер (Robert Vischer) 1873. године, именујући контемплативне процесе тумачења семантике уметничког дела као индивидуалног и субјективног доживљаја базираног управо на чулној, првенствено визуелној сензацији. Почетно означавајући однос између уметничког објекта и човека као његовог конзумента, појам емпатије је убрзо назначен ка означавању односа између људи.

Кроз имагинацију, али уз непобитну помоћ кинестезије кроз коју перципира свет, посматрач се искуствено поистовећује са окружујућим људским телима.

Појмови кинестезије и емпатије су, сматра Сузан Фостер, неодвојиви, јер кинестетичке сензације продукују менталне визуелизације које су у основи сваке емпатије. Искуство посматрања плеса зависи, даље нас убеђује ауторка, од процеса интеграције ова два система. Он у основи почива на испреплетаности физичко-чулних и емотивних доживљаја који, истовремено, потврђују разлику и повезаност између сопства и другости. Физичку заснованост процеса успостављања емпатије између два људска бића, надаље аргументује Фостерова, потврђују и најновија неуробиолошка истраживања у којима, према овој ауторки, предњачи италијански научник Виторио Галезе (Vittorio Gallese). Овај истраживач је 1990-их година развио теорију о томе да функционални механизми који обезбеђују наш капацитет да делимо намере, сензације и осећања са другим људима почивају на активности тзв. неурона огледала. Дакле, све чулне сензације обједињене појмом кинестезије које базично почивају на активности неурона огледала, непосредно узрокују наше емпатичке капацитете. Кинестезија и емпатија су испреплетани и узајамни, физиолошки условљени феномени. Мада се може рећи да су они општељудски, у исто време реч је о крајње партикуларизованим процесима који зависе од индивидуалности и културално-историјске припадности субјекта, укључујући његово целокупно физичко и ментално искуство.

Последње поглавље књиге под називом „Кореографисање емпатије“ умрежава могуће теоретске и аналитичке потенцијале сва три разматрана појма кроз дескриптивну анализу рецентних кореографија уметника међу којима су Тања Лукин-Линклатер (Tanya Lukin-Linklater), Жером Бел (Jérôme Bel), Пикет Клунчун (Pichet Klunchun), Леа Андерсон (Lea Anderson) и плесна компанија KATHY. Сваки од ових кореографа и плесних уметника на различите начине експериментише са структурисањем и значењем плесних покрета, перцепцијом тела у простору, његовим идентитетом и функционисањем у технолошком добу, границама између извођача и гледалаца, поимањем и перцепцијом линеарне темпоралности плесног дела. У раду ових уметника, а кроз бриљантну анализу Сузан Фостер, појмови кореографије, кинестезије па и емпатије се дијалогски разматрају, преиспитују и поново добијају нека нова значења.

Разумевање промена и преуобличавања тела и корпореалности у историјској перспективи, најочљивије је кроз усредсређење на најрепрезентативнији облик људског телесног изражавања – плес. Радије него да пружа коначне одговоре, књига *Кореографисање емпатије*.

Кинесџезија у извођењу Сузан Фостер интердисциплинарно проширује епистемолошке могућности конструкције знања о плесу и његовој перцепцији, а кроз њега о самом човеку и његовом друштвеном испољавању у одређеном историјском тренутку. Због тога је један од значаја ове књиге и у томе што убедљиво показује да истраживачки фокуси студија плеса и плесних истраживача могу суштински проширити интерпретативне перспективе свих друштвено-хуманистичких дисциплина.

Селена Ч. Ракочевић
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности
selena@rakocevic.rs

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Албахари, Давид 93, 96
 Аљаж, Ј. 24
 Амвросије Медиолански, свети 15, 18
 Анатолије, јеромонах ватопедски 20
 Анатолије, патријарх цариградски 15
 Андерсон, Леа (Lea Anderson) 183
 Андрија Критски, свети 16
 Антић, Мирослав 66
 Араужо, Самуел (Samuel Araújo) 141
 Аријес, Филип (Philippe Ariès) 155
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 80, 81
 Аристофан (Ἀριστοφάνης) 94
 Архимед (Ἀρχιμήδης) 159
 Атиноген, епископ севастийски 15
 Ау, Сузан (Suzan Au) 156, 159, 175, 177
 Аусландер, Филип (Philip Auslander) 141
- Бабац, Марко 126
 Бабић, Душко 80
 Бабовић, Бошко 168
 Бањац, Мира 68, 69
 Бастијан, Хенри Чарлтон (Henry Charlton Bastian) 182
 Бати, Г. 66
 Башић, Душан 124
 Беговић, Мирко 123
 Бел, Жером (Jérôme Bel) 183
 Белобрк, Бранко 147
 Беловић, Мирослав 168, 171
 Бензон, Анте 121
 Бенчевић, Јосип 120
 Берић, И. 24
 Бини, Валтер (Walter Bini) 166
 Бинички, Станислав 29, 31, 33, 34, 39, 40
 Бјелински, Висарион Григорјевич (Висарион Григорьевич Белинский) 104
 Блажени Августин 18
- Боберић, Владимир (Владислав) 9–28
 Боберић, Милан 11, 13
 Боберић, Младен 11
 Богдан, Звонко 137, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 152
 Богдановић, Милан 169
 Божоаје, Балтазар де (Baldassare de Belgiojoso, Balthasar de Beaujoyeux) 156, 159, 160
 Бољарић, Гаврило 20
 Бомарше, Пјер Огистен Карон де (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) 66
 Бондарчук, Сергеј (Сергей Бондарчук) 104
 Борисова, Татјана (Τατιάνα Μπορίσοβα) 16
 Борхес, Хорхе Луис (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo) 104, 105
 Бота, Бергонцио ди (Bergonzio di Botta) 158
 Бошњак, Ернест 119
 Брадић, Небојша 175
 Брајовић, Војислав 87
 Бранковић, Георгије 11
 Брасар, Мари (Marie Brassard) 93, 96
 Браунинг, Роберт (Robert Browning) 105
 Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 66
 Броз, Јосип Тито 83
 Брукхарт Кереш, Регула (Regula Bruckhardt Qureshi) 138
 Будак, Перо 66
 Бујукас, Пан (Pan Boujoucas) 93
 Булајић, Вељко 121
 Буријан, Емил Франтишек (Emil František Burian) 43, 49, 50, 53, 54, 55, 57, 66, 77
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 31
 Валенса, Лех (Lech Wałęsa) 87
 Ванастинг, Џејмс (James Vanoosting) 140

Ваништа, Јосип 121
 Василије Велики 15
 Васиљевић, Драгослав Браца 73
 Велики, Милош 147
 Велицки, Лазар 122
 Величковић, Маристела 95
 Верих, Јан (Jan Werich) 49, 50, 53, 54
 Веселко, Јосиф 19
 Весић, Ивана С. 43–64
 Веснић, Анђелија 68, 69
 Вивијан, Херберт (Herbert Vivian) 31
 Вигано, Салваторе (Salvatore Viganò) 157
 Видаковић, М. 125
 Вијеира, Ернесто (Ernesto Vieira) 35
 Вилијамс, Тенеси (Thomas Lanier Williams) 66, 74
 Витковић, Гаврило 20
 Вишер, Роберт (Robert Vischer) 182
 Влаховић, Вељко 169
 Вознесенски, Иван Иванович (Иван Иванович Вознесенский) 19, 23
 Восковец, Јиржи (Jiří Voskovec) 49, 50, 53, 54
 Вранешевеић, Младен 133
 Вудворд, Ијан (Ian Woodward) 159
 Вујановић, Ана 140
 Вујић, Сима 122
 Вуковић, Сава 13
 Вукојев, Душан Дуда 133
 Вучковић, Војислав 43, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 63
 Вушовић, Гаврило 171, 172

 Гавриловић, Никола 11, 12, 13
 Галеацо (Galeazzo), војвода 158
 Галезе, Виторио (Vittorio Gallese) 183
 Гелцер, Хајнрих (Heinrich Gelzer) 16
 Генеп, Арнолд ван (Arnold van Gennep) 140
 Георгије, епископ писидијски 16
 Герасимов, Сергеј (Сергей Герасимов) 102
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 164
 Гибсон, Џејмс Џ. (James J. Gibson) 182
 Главаш, Владимир 11
 Глигорић, Велибор 166, 169
 Говедарица, Петар 174
 Говедарица, Тодор 24
 Говедаровић, Петар 172
 Гогољ, Николај Васиљевич (Николай Васильевич Гоголь) 94

Годлович, Стен (Stan Godlovich) 141
 Голдони, Карло (Carlo Goldoni) 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 174
 Горбачов, Михаил Сергејевич (Михаил Сергеевич Горбачёв) 87
 Готје, Теофил (Pierre Jules Théophile Gautier) 154
 Гргар, Миленко 125, 127
 Григорије Богослов 15
 Григорије Двојеслов 18
 Григорије Синаит 17
 Григорије Чудотворац 15
 Грин Шварц, Шарлот (Charlotte Green Schwartz) 143
 Грос, Адолф 122
 Грујић, Вера 130, 131, 132
 Грујић, Никола 117, 130, 131, 132, 133, 135
 Грунбаум, лекар 120

 Д'Амико, Силвио (Silvio D'Amiko) 166
 Д'Обињак, опат (François Hédelin, abbé d'Aubignac) 80
 Давидов, Владимир Николајевич (Владимир Николаевич Давыдов) 70
 Данис, Данијел (Daniel Danis) 97, 98
 Де Фаља, Мануел (Manuel de Falla) 39
 Деак, Франтишек (František Deák) 43, 46, 47
 Дединац, Милан 166, 170
 Деђански, Ђорђе 128, 129
 Дејвис, Ентони (Anthony Davies) 111, 112
 Дидро, Дени (Denis Diderot) 80, 81
 Дизни, Волт (Walter Elias Disney) 126
 Дикенс, Чарлс (Charles John Huffam Dickens) 66, 74
 Дилни, Милан 121
 Диоклецијан (Gaius Aurelius Valerius Diocletianus), цар 15
 Дипон, Флоранс (Florence Dupont) 81
 Диренмат, Фридрих (Friedrich Dürrenmatt) 66
 Довниковић, Боровој 126
 Доганџић, Ацо 146, 147, 148
 Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 104, 105, 114
 Дотлић, Лука 65
 Дошен, Мирко 128
 Драшковић, Боро 171
 Думнић, Марија В. 137–152

- Дунђерски, Лазар 118
Дучић, Нићифор 20
- Ђаковић, Богдан 13, 24
Ђерић, Зоран 92
Ђикић, Осман 147
Ђорђевић, Владимир Р. 24
Ђурковић, Димитрије 66, 72, 74
- Еко, Умберто (Umberto Eco) 30, 40
Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 104, 105
Елифаније Кипарски 15
Есте од Фераре (Este a Ferrara), породица 158
Ехрхард, Алберт (Albert Ehrhard) 16
- Жгалин, Иво 121
Живковић, Јован 9, 11, 12, 13, 14, 22, 23, 24, 27
Животић, Велимир Бата 72
Жилник, Желимир 129
Жоајезе, војвода (Duc de Joyeuse) 159
- Закић, Мирјана 143
Зилахи, Лајош (Zilahy Lajos) 66
Зимерман, Бранко 121
Зимоњић, Петар 12
Зоговић, Радован 169
Зорић, Миодраг 123
- Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 81
Игњатије Богоносац, свети 14
Идризовић, Ненад 24
Изабела Арагонска (Isabel de Aragón) 158
Илин, Владислав 117, 120, 121, 122, 135
Илин, Душан 121, 122
Илин, Инге 121
Илић, Даница 175
Илић, Дејан 130
Ираклије (Ἡράκλειος), цар 16
- Јакшић, Душан 119
Јакшић, Ђура 146
Јанковић, Бојана 25
Јаноши, Александар 130
Јефрем Сирињ 15
Јован Дамаскин, свети 16, 19, 23, 18, 19
Јован Златоусти, свети 15, 18
Јован Кукузел 23
- Јовановић, Дивна 125
Јовановић, Зоран 117, 132
Јовановић, Милица 157, 158
Јовановић, Тома 68, 69, 73
Јовић, Драган 128
Јовићевић, Александра 139, 140
Јоновић, Петар 129
Јосиф Пјеснописац, свети 16
Јустинијан (Flavius Petrus Sabbatius Iustinianus), цар 16, 154
- Кајоа, Роже (Roger Caillois) 158
Камподонико, Луис (Luis Campodonico) 35, 36
Канингам, Мерс (Merce Cunningham) 181
Карађорђевић, Александар, краљ 50
Карановић, Мирјана 87
Касаш, Каролина 130
Касијана, монахиња 17
Катарина Медичи (Caterina Maria Romula de' Medici) 156, 160, 161
Кафка, Франц (Franz Kafka) 105
Кеил, Алфредо (Alfredo Keil) 29, 35, 36, 37, 38, 39, 40
Керац, Бранислав Бане 133
Кијесеветер, Рафаел Георг (Raphael Georg Kiesewetter) 17
Кирило Александријски 15
Кирило Јерусалимски 15
Кихлер, Бела 122
Клаић, Драган 175–177
Клибор, Шон (Shawn Clybor) 49
Климент Александријски 15, 18
Клунчун, Пикет (Pichet Klunchun) 183
Ковач, Борис 123
Ковач, М. 118
Ковачевић, Душан 87, 99
Коен, Селма Џин (Selma Jeanne Cohen) 159, 160
Козинцев, Григориј Михајлович (Григорий Михайлович Козинцев) 101–116
Козма, епископ мајумски 16
Константин Порфирогенит 17
Коњовић, Јован 66
Коњовић, Петар 32, 70
Копривица, Зоран 101–116
Корнеј, Пјер (Pierre Corneille) 91
Корнејчук, Александар Евдокимович (Александр Евдокимович Корнейчук) 66

Косановић, Дејан 118, 119, 120
 Кот, Јан (Jan Kott) 107, 108
 Котур, Душан 18
 Кребијон, Проспер (Prosper Jolyot de Crebillon) 164
 Крејг, Едвард Гордон (Edward Gordon Craig) 114
 Крестић, Димитрије 11
 Кривокапић, Ђорђе 93
 Крумбахер, Карл (Karl Krumbacher) 16, 23
 Куба, Лудвик (Ludvík Kuba) 18
 Кузмановић, Чедомир Б. 122
 Куленовић, Скендер 169
 Кулунџић, Јосип 66
 Куљешов, Љев Владимирович (Лев Владимирович Кулешов) 106
 Куросава, Акира (Akira Kurosawa) 102, 105, 112

 Лав Мудри, цар 17
 Лакани, Али М. (Ali M. Lakhani) 30
 Лано, Самјуел (Samuel Llano) 39
 Латиновић, Петар 123
 Лендваи, Лајчо 163, 171, 174
 Лепаж, Робер (Robert Lepage) 93, 96
 Лесинг, Готхолд Ефрајм (Gotthold Ephraim Lessin) 81
 Лескарбо, Марк (Marc Lescarbot) 91
 Лесковац, Милена М. 65–78
 Лесковац, Милета 72, 73
 Лимијер (Lumiere), браћа 118
 Лиминг, Барбара (Barbara Leaming) 104, 105, 106, 114
 Липков, А. (А. Липков) 103
 Лифка, Александар 119
 Лорендо, Пол (Paul Laurendeau) 94
 Лорка, Федерико Гарсија (Federico García Lorca) 66, 74
 Лујза од Лорене 159
 Лукин Линклатер, Тања (Tanya Lukin-Linklater) 183
 Лукић, Велимир 82
 Лукић Крстановић, Мирослава 144
 Лушки, Василиј Васиљевич 70

 Магазиновић, Мага 154, 155, 157, 158, 160, 161
 Мађарев, Милан А. 175–177
 Мајдак, Никола 117, 126

Мајербер, Ђакомо (Giacomo Meyerbeer) 154
 Мајкић, Драган 130
 Мајцен, Вјекослав 121
 Макинлај, Елизабет (Elizbeth Mackinlay) 138
 Маленчић, Родољуб 122
 Мали, Лин (Lynn Mally) 43, 47, 48
 Малипјеро, Ђан Франческо (Gian Francesco Malipiero) 163
 Мандић, Николај 12
 Мардзанишвили 107
 Маринковић, Јосиф 11
 Марић, Првослав 123, 133
 Марић, Сретен 70
 Маричић, Јовица 130
 Марјановић, Петар 65, 79, 82, 89
 Марко, Томас (Tomás Marco) 39
 Марковић, Живко 119
 Марковић, Тајана 39
 Маројевић, Винко 121
 Марџикић, Емил 130
 Матвејевић, Предраг 32, 40
 Матић, Љиљана 97
 Маширевић, Самуило (Сава) 11
 Меденица, Иван 175, 177
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич Мейерхольд) 53, 70
 Мелхингер, Зигфрид (Siegfried Melchinger) 48
 Менделсон, Феликс (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn) 31
 Методије Патаски 15
 Мијатовић, Радич 133
 Мијач, Дејан 66, 72, 75, 77, 86
 Миливојевић Мађарев, Марина 79–90
 Милинковић Фимон, Драган 97, 98
 Милинов, Ненад 130
 Милојевић, Милоје 32
 Милошевић, Бранко 120, 123, 128
 Милошевић, Миодраг 129
 Милошевић, Слободан 87
 Миочиновић, Мирјана 79, 82, 83
 Мирковић, Лазар 13, 27
 Миросављевић, Боривој 123
 Митровић, Стефан 169
 Михајловић, Драгослав Михиз 87, 170
 Милић, Гордан 87
 Мишић, Зоран 168
 Мокрањец, Стеван Стојановић 13

- Молијер, Жан Батист Поклен (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 66
 Москвин, Иван Михајлович (Иван Михайлович Москвин) 70
 Мркоњић, Динко 121
 Муди, Иван (Ivan Moody) 29–42
 Мунитић, Ранко 133
- Немањић, династија 17
 Немирович-Данченко, Владимир Иванович (Владимир Иванович Немирович-Данченко) 70
 Нол, Лудвиг (Ludwig Nohl) 18
 Нушић, Бранислав 66, 70, 71, 74
- Обрадовић, Вера С. 153–162
 Обрадовић, Слободан 175
 Огњановић, Жарко 118
 Огњановић, Светозар Ф. 12
 Огњеновић, Вида 93
 Оливије, Лоренс (Laurence Olivier) 102, 103, 107, 110, 112, 113
 Остојић, Тихомир 10, 11, 20
 Отош, Андраш 130
 Отош, Маргита 130
- Павловић, Властимир Царевац 147
 Павловић, Михаило Б. 92
 Пајванчић, Александар 123, 124
 Пајкурић, Борис 121
 Папагијанакис, Григориос (Γρηγόριος Παπαγιάννάκης) 16
 Паспа, Александар 121
 Пастернак, Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 102, 103
 Педрел, Фелипе (Felipe Pedrell) 36
 Пејовић, Роксанда 18
 Пелијас, Роналд (Ronald Pelias) 140
 Пено, Весна 9–28
 Перковић Радак, Ивана 24
 Перцан, Ивица 129
 Петефи, Шандор (Petőfi Sándor) 146
 Петров, Ана 144
 Петровић, Вељко 11
 Петровић, Герасим (Георгије – Ђорђе) 11
 Петровић, Петар 11
 Пијаченца, Доменико да (Domenico da Piacenza) 157
 Пирсон, Габријел (Gabriel Pearson) 114
 Пискатор, Ервин (Erwin Piscator) 43, 47, 48
- Плиније (Plinius) 14
 Поповић, Александар 79, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89
 Поповић, Алимпије 11
 Поповић, Влада 65
 Поповић, Диана М. 91–100
 Поповић, Јован 169
 Поповић, Јован Стерија 66, 70, 71, 74
 Поповић, Миливој Мавид 171
 Прокло (Πρόκλος) 15
 Протасов 57
 Путник, Јован 66, 72
 Путник, Милорад Мика 121, 123, 130
 Путник, Радомир 79, 89
- Радаковић, Милица 68
 Радаковић, Срђан Ђ. 117–136
 Радуловић, Здравка 24
 Рајић, Јован 20
 Рајић, Негован 92, 93, 98
 Рајић, Никола 92
 Рајковић, Максим 20
 Рајковић, Марко 12
 Рајмундо, Луис (Luís Raimundo) 35
 Рајнбергер, Јозеф (Josef Rheinberger) 31
 Рајнхарт, Макс (Max Reinhardt) 53
 Ракитин, Јуриј Љвович (Юрий Львович Ракитин) 66, 70, 71
 Ракицић, Иван 129
 Ракочевић, Селена Ч. 178–183
 Рамнарин, Тина (Tina Ramnarine) 141, 142
 Реган, Роналд (Ronald Wilson Reagan) 87
 Ређеп, Драшко 133
 Ремоти, Франческо (Francesco Remotti) 39
 Ривс, Џефри (Geoffrey Reeves) 112
 Ристић, Златан 133
 Риторни, Карло (Carlo Ritorni) 157
 Род, Ерик (Eric Rhode) 114
 Роман Слаткопојац 16
 Руднитски, Константин (Konstantin Rudnitsky) 107
- Савков, Илија 122, 123
 Савковић, Милош 52, 57, 58, 59, 63
 Савковић, Нада 163–174
 Самсон, Џим (Jim Samson) 30
 Сантос, Жоао Пауло (João Paulo Santos) 35
 Св. Августин 155
 Св. Амброзије 155
 Селенић, Слободан 79

- Симонов, Константин Михајлович (Константин Михайлович Симонов) 66
 Синико, Франческо (Francesco Sinico) 24
 Славенски, Јосип 32
 Смоктуновски, Инокентиј (Иннокентий Смоктуновский) 112
 Софроније, патријарх јерусалимски 16
 Спаић, Лука 133
 Стакић, Јелена 94
 Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Иосиф Виссарионович Сталин) 167, 173
 Стаменковић, Владимир 79
 Станиславски, Константин Сергејевич (Константин Сергеевич Станиславский) 70, 171, 176
 Станић, Владимир 133
 Станковић, Стефан 11
 Стефановић, Димитрије 126
 Стефановић, Ивана 46
 Стефановић, Павле 43, 46, 52, 57, 58, 59, 60, 63
 Стојков Слијепчевић, Катарина 175
 Стојковић, Ђура 118
 Стојковски, Борис 32, 40
 Сток, Џонатан (Jonathan Stock) 143
 Ступица, Бојан 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174
 Таиров, Александар Јаковљевић (Александр Яковлевич Таиров) 53, 57
 Тајшановић, Никола 20
 Талони, Марија (Marie Taglioni) 154
 Тарнер, Виктор (Victor Turner) 140, 141
 Тачер, Маргарет (Margaret Thatcher) 87
 Тејлор, Нил (Neil Taylor) 107, 108, 110
 Теодора, жена цара Јустинијана 154
 Тесла, Никола 12
 Тијардовић, Иво 168, 169
 Тићак, Иван 121
 Тодорова, Марија (Maria Todorova) 31
 Тоје, Вилијем (William Toye) 91
 Томашевић, Катарина 31, 32
 Торкар, Игор (Igor Torkar) 66
 Тотовић, Владимир 118, 119
 Трамбле, Мишел (Michel Tremblay) 93, 94, 95
 Тримилос, Рикардо (Ricardo Trimillos) 141
 Трифковић, Коста 66, 74
 Ћирилов, Јован 96, 99
 Ћирић, Растко 124
 Ћопић, Бранко 66
 Ћосић, Добрица 87
 Узелац, Милан 126, 127
 Узелац, Срђан 127, 128, 129
 Унковски, Слободан 87
 Феје, Раул (Raoul Feuillet) 180
 Филарет (Гумилевский Дмитрий Григорьевич), архиепископ черниговски и нежински 15
 Финци, Ели 166, 169
 Фишер Лихте, Ерика (Erika Fischer Lichte) 141
 Флакер, Александар (Aleksandar Flaker) 52
 Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 66
 Флорински, Тимофеј Дмитровић (Тимофій Дмитровић Флоринський) 22
 Фостер, Сузан Ли (Susan Leigh Foster) 178–184
 Фрајтаг, Густав (Gustav Freytag) 81, 82
 Франц Јозеф, цар 11
 Фрањић, Хрпка 120
 Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 158
 Ханауска, Боровоје Бора 65–78
 Хануш, Павел (Pavel Hanuš) 66
 Харвуд, Роналд (Ronald Harwood) 154
 Хаскел, Арнолд (Arnold Haskell) 159
 Хацитеодору, Георгију Ј. (Γεωργίου Ι. Χατζηθεοδώρου) 23
 Хацић, Лазар 123
 Хацић, Милош 74
 Хацић, Славуј 123
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 81
 Хенри, краљ Польске 156
 Херцен, Александар Иванович (Александр Иванович Герцен) 104
 Хомер (Ὅμηρος) 161
 Христић, Стеван 31
 Худ, Мантл (Mantle Hood) 141
 Цанкар, Иван 169
 Цесарец, Аугуст 52
 Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 94, 169

- Чикош, Тибор 130
 Чинер, Чу (Chou Chiener) 143
 Чиплић, Богдан 66, 67, 74
- Цоценс, Цек (Jack Jorgens) 107, 110, 112, 113, 114
- Шајтинац, Борислав 117
 Шакић, Јања 123, 128
 Шварц, Морис (Morris Schwartz) 143
 Шег, Петер Јохан (Peter Johann Schegg) 18
 Шекнер, Ричард (Richard Schechner) 79, 88, 139, 140, 141, 146, 149
 Шекспир, Вилијем (William Shakespeare) 82, 95, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116
- Шелиго, Руди (Rudi Šeligo) 87
 Шербан, Миленко 73
 Шешел, Војислав 87
 Шкварки, В. В. 66
 Шлетерер, Ханс М. (Hans Michael Schletterer) 17
 Шнајдер, Слободан (Slobodan Šnajder) 87
 Шорет, Норман (Normand Chaurette) 95
 Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 114
 Штрасер, Павле 122
 Шуберт, Франц (Franz Schubert) 31
 Шуваковић, Миленко 65, 66, 72
 Шуваковић, Мишко 141, 142

Регистар сачинила
Тајџана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом приреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска наредба* и *Цитирана литература* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на CD-у или електронском поштом а истовремено и у штампаном примерку на адресу Уредништва:

Марта Тишма, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (Мурну 1974а: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Брани- слав Брборић. <i>Српски језички приручник</i> . 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.
-----------------------------	-------------------------------	---

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: *према*).

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лиџератџура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лиџератџура*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана лиџератџура наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Моноџрафска џубликација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој љрироди и језичком развићку: лингвистичка исћићивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском ћићићању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Моноћрафска ћубликација са корћорайћивним аућором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

БЕОГРАДСКА филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

ПАНТИЋ, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у исћорији, науци, књићевносћи и уметносћи*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Моноћрафске ћубликације са вићице издавача:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске избећлице у Панчеву, 1919-1941*. Предговор Алексеја Арсећева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, ЉУБИЦА. *Библиоћрафија дела Десанке Максимовић, 1920-1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фоћићоћићиско издаће:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиће*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, ПАВЛЕ. *Поминак књићески*. Венеција, 1810. Инћија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

Секундарно аућорсћиво:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или прирећивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или прирећивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, МИЛОРАД (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, СЛОБОДАН (ур.). *Народна библиоћека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукојис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукојиса* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилоџ у серијској њубликацији:

Прилоџ у часојису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Лейојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилоџ у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакитњ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Моноџрафска њубликација досјуйна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилоџ у серијској њубликацији досјуйан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилоџ у енциклоједији досјуйан on-line:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Силард Антал
Александар Васић
Мирјана Веселиновић Хофман
Миљан Војновић
Татјана Дадих Динуловић
Богдан Ђаковић
Мирјана Закић
Маријана Кокановић Марковић
Ивана Медић
Биљана Милановић
Љиљана Мишић
Дејан Николај Краљачић
Живко Поповић
Тијана Поповић Млађеновић
Маријана Прпа Финк
Недељко В. Радосављевић
Селена Ракочевић
Небојша Ромчевић
Свенка Савић
Нада Савковић
Катарина Томашевић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику

Излази двапут годишње

Издавач Матица српска

Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1

Телефон: 021/420-199, 6615-038

e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music

Published semi-annually by Matica Srpska

Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1

Phone: 381 21 420-199, 6615-038

e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*

бр. 56/2017 закључило 28. IV 2017.

За издавача: проф. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић

Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић

Технички уредник: Вукица Туцаков

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Катарина Томашевић. – 1987, 1–. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987–. – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе и информисања Републике Србије